Silke Felber

TRAVELLING GESTURES



Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-) Durchquerung

mdwPress

Silke Felber
Travelling Gestures – Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung



Silke Felber (PD Dr.) forscht und lehrt im Spannungsfeld von Theater-, Literatur- und Kulturwissenschaft. Sie ist Preisträgerin der renommierten Awards »Hertha Firnberg« und »Elise Richter« des Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF.

Silke Felber

Travelling Gestures – Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung



[transcript]

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB960-G und Unterstützung aus den Mitteln der Open-Access-Förderung der mdw - Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.





Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2023 bei mdwPress, Wien und Bielefeld

Umschlaggestaltung: Bueronardin
Umschlagabbildung: Elfriede Jelinek: *Wut*. Regie: Hermann Schmidt-Rahmer. Theater Freiburg 2019. Foto: Thilo Reuter.
Lektorat und Korrektorat: Michaela Maywald
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839467022
Print-ISBN: 978-3-8376-6702-8
PDF-ISBN: 978-3-8394-6702-2
EPUB-ISBN: 978-3-7328-6702-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitend

Streift man heute durch die Ruinen des Dionysostheaters am Südhügel der Athener Akropolis, so ist man geneigt zu vergessen, welch unglaubliche Imposanz einst von dem für 17.000 Theaterzusehende konzipierten Gebäude ausgegangen ist. Im Vergleich zu diesem kolossalen Gebilde musste der dazugehörige Dionysostempel skandalös unscheinbar angemutet haben. Die heute nicht mehr erhaltene kleine Steinkonstruktion befand sich direkt hinter der *skené*, dem ursprünglich hölzernen Bühnengebäude – also sprichwörtlich im Schatten des gigantischen Theaters. Was dieses winzige Heiligtum dennoch so besonders machte, waren die dort zu Ehren des Theatergottes Dionysos aufgehängten *mormolukeia*: Theatermasken, die in siegreich aus den agonalen Festspielen hervorgegangenen Produktionen mitgespielt hatten und die danach an deren Sponsoren, die einflussreichen *choregoi*, erinnerten. Gleichzeitig stimmten diese Masken die Theaterbesucher auf künftige Aufführungen der Großen Dionysien ein. Sie ergänzten den auf der anderen Straßenseite, im Odeion, stattfindenden *proagon*, d.h. die Zeremonie, im Rahmen derer die antretenden Dichter gemeinsam mit den Schauspielern dem potenziellen Publikum ihr dramatisches Programm vorstellten. Die zurück in die Vergangenheit und gleichzeitig vorwärts in die unmittelbare (Theater-)Zukunft weisenden *mormolukeia* des Dionysostempels waren über eine niedrige Mauer für alle Passant*innen sichtbar – auch für die vielen, die *nicht* an den Theateraufführungen teilnehmen durften, nämlich Versklavte, Metöken und Frauen[1]. Als materialisierte Huldigungen an das Theater markierten sie einen Anhaltspunkt für Einheimische und Reisende.

Tatsächlich stellte der Dionysostempel mit seinen so prominent figurierenden Theatermasken *den* Verkehrsknotenpunkt Athens dar. Hier kreuzten sich drei der wichtigsten Transit- und Tourismusrouten des antiken Griechenlands. Am Dionysostempel überschnitten sich die Wege unzähliger Menschen und deren Gedanken, Befürchtungen und Hoffnungen. Er fungierte als Wegmarke und

1 Ob Frauen gänzlich von den Spielen ausgeschlossen waren oder zumindest als Korbträgerinnen bzw. auf den hintersten Rängen partizipieren durften, ist in der Forschung nach wie vor umstritten.

Referenzpunkt zu einer Zeit, die sich im massiven Umbruch befand. Manifest wurde dieser Umbruch in den Tragödien und Komödien, die im dahinter gelegenen Dionysostheater gezeigt wurden – freilich wie gesagt für einen restriktiveren Kreis als für jenes Publikum, das sich auf den Straßen *davor* traf. Die Texte des Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die aus den Dionysischen Wettspielen so erfolgreich hervorgingen und die uns heute nach wie vor begeistern und verstören, waren Orientierungshilfen in einer Welt, die an der Schwelle zu einer neuen politischen Ordnung stand. Damals galt es, die aufkommende Idee der Demokratie auszutesten, das Verhältnis von Religion und Staat neu zu beleuchten und ethisch-moralische Dilemmata durchzudeklinieren. All die hitzigen Debatten darum, all die abfälligen Kommentare und leidenschaftlichen Plädoyers, die Aischylos und Co dazu inspirierten, diese Fragen vor der Folie der alten Mythen zu verhandeln – all dies hat sich auch in die Straßen rund um die Akropolis und die dazugehörige Architektur eingeschrieben.

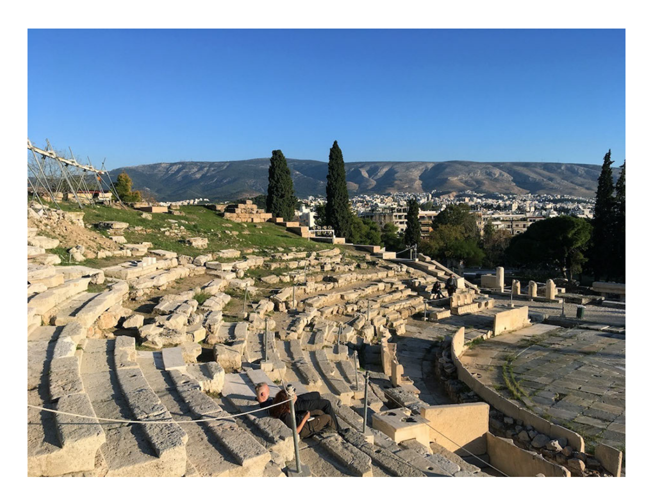


Abbildung 1: *Dionysostheater Athen 2017. Foto: Silke Felber.*

Eine der drei Reiserouten, die sich am Dionysostempel kreuzten, ist die noch heute in Athen vorzufindende Tripodenstraße. Ihren Namen gaben ihr die zahlreichen Dreifüße, die die einst an die sechs Meter breite Straße säumten. Diese Dreifüße wurden zu Ehren von *choregoi* aufgestellt, die als Gewinner aus den Dithyramben, also den Chorwettstreiten, hervorgegangen waren. Heute ist von der ehemaligen Pracht dieses Boulevards nicht mehr viel zu erahnen.

Erhalten ist allein jenes Denkmal, das in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts im Auftrag des Choregen Lysikrates erbaut wurde und das an dessen Sieg im Zuge der Dionysischen Festspiele im Jahr 335/334 v. Chr. erinnert. Es besteht aus einem Sockel, auf dem sich ein sechssäuliger Tempel erhebt.

»Ja, ein paar attische saeulen stehen noch, auch ich, wenn auch etwas schief.«[2] So kommentierte Elfriede Jelinek im Jahr 2016 via E-Mail mein Vorhaben, mich intensiv mit den Überresten der attischen Tragödie innerhalb ihrer Theatertexte auseinanderzusetzen. Ich arbeitete damals als Postdoc an der Forschungsplattform Elfriede Jelinek der Universität Wien und begann, mich brennend für Jelineks Bezüge auf die Ästhetik des griechischen Theaters zu interessieren, die von der Forschung bis dato auffallend wenig beachtet worden waren. Diese Neugier formte die Basis für meine Habilitationsschrift, die von folgender These ausgeht: Jelineks Referenzen auf die griechisch-antike Tragödie gehorchen einem spezifischen Modus der Unterbrechung, der mit Walter Benjamin als gestisch bezeichnet werden kann. Im intermittierenden Rekurs auf die Tragödie erteilt Jelinek dem teleologischen Denken von Geschichte und dramatischer Handlung eine klare Absage und stört gleichzeitig binär angelegte Konzeptionen wie damals/heute und belebt/unbelebt. Im Fortschreiben der Tragödie, so meine Annahme, durchkreuzt die Autorin den männlichen Blick der alten Dichter und que(e)rt dabei nach wie vor wirksam werdende Kategorisierungen und Zuschreibungen im Hinblick auf Gender, Klasse und Ethnizität.

Das Verfahren des Durchkreuzens ist aber nicht nur Untersuchungsgegenstand dieses Buchs. Es beschreibt auch den dafür gewählten methodischen Zugang, der sich an der Schnittstelle von Theater- und Literaturwissenschaft situiert. Indem ich Elfriede Jelineks Arbeiten und den antiken Tragödien aus einer transdisziplinären Perspektive begegne, adressiere ich einerseits die in der Jelinek-Forschung vorherrschende Tendenz, die Theatertexte Jelineks *entweder* aus einem genuin literaturwissenschaftlichen Blickwinkel *oder* mit einem ausschließlich theaterwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse zu lesen. Andererseits intendiere ich dadurch, den in der Forschung zum antiken Theater als symptomatisch geltenden Gap zwischen Philologie, Archäologie und Theaterwissenschaft zu überwinden. David Wiles' 2008 erhobener Befund, wonach die Auseinandersetzungen mit der antiken Tragödie und Komödie in einem akademischen Umfeld stattfinde, »that permits insufficient dialogue between literary

2 Elfriede Jelinek an Silke Felber, E-Mail vom 30.8.2016.

study, archaeology, and theatre studies,«[3] ist nach wie vor gültig. Dementsprechend besteht der Analysekorpus meiner Arbeit sowohl aus Theatertexten als auch aus materiellen Artefakten wie antiken Vasen, Steintafeln und Pinakes sowie aus Inszenierungsdokumenten.

Der erste Abschnitt dieses Buchs – *Routen, Wegmarken, Aussichten* – skizziert Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung in dessen fundamentaler Bedeutung und stellt die methodischen und theoretischen Grundlagen meiner Untersuchung vor. Die darauffolgenden Kapitel können unabhängig voneinander und in beliebiger Reihenfolge gelesen werden.

Antigone post Fukushima befasst sich mit dem Theatertext *Kein Licht. Epilog?* (2012), den Jelinek ein Jahr nach der Natur- und Nuklearkatastrophe in Fukushima (Japan) verfasst hat und in dem sie sich auf Sophokles' *Antigone* bezieht. Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Geste der Klage, die – wie ich anhand von Sepulkralkeramiken demonstrieren werde – im antiken Griechenland hauptsächlich von als Frauen gelesenen Personen performt wurde und die eine durch und durch widerständige Kulturtechnik darstellte. Das subversive Potenzial, das von ihr ausging, war der ausschlaggebende Grund dafür, dass die damit in Zusammenhang stehenden Praktiken ausgerechnet im Zuge der Demokratisierungsbestrebungen des Solon radikal eingeschränkt wurden. Ausgehend von diesen Beobachtungen fragt das Kapitel danach, welche Rolle die politisch so relevante Kulturtechnik der (Toten-)Klage in der sophokleischen *Antigone* spielt und wie sie sich als Geste der Anklage in Jelineks Fukushima-Epilog ein- bzw. fortschreibt.

Der Abschnitt *Gesten im Dazwischen* beleuchtet einen der meistrezipierten Theatertexte Elfriede Jelineks, nämlich *Die Schutzbefohlenen* (2013–2016). Der Theatertext dockt an die *Hiketiden* des Aischylos an, d.h. an eine Tragödie, in der ein Chor asylsuchender Frauen das Demokratieverständnis der Athener herausfordert. Das sogenannte *Andere*, so werde ich zeigen, fungiert in Aischylos' *Hiketiden* als Kalibrierungsorgan zur Auslotung der *eigenen* politischen Ordnung. Basierend auf dieser Annahme widmet sich das Kapitel dem zweifelhaften Wir, das Jelinek im Fortschreiben des chorischen Sprechens der *Hiketiden* in Szene setzt und das – ähnlich wie in der antiken Tragödie – die elementaren Fragen und Probleme der demokratischen Ordnung aufwirft, um die der Text kontinuierlich kreist. Von Interesse ist dabei einerseits, inwiefern Jelineks texttheatrales Verfahren die Machtbeziehungen offenlegt, durch die politische Teilhabe inszeniert wird. Andererseits wird untersucht, wie Regisseur*innen

3 Wiles, David: »The Poetics of the Mask in Old Comedy.« In: Revermann, Martin/Wilson, Peter (Hg.): *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 374–392, hier S. 379.

mit der Performativität von Zugehörigkeit, die Jelineks Text auf den Plan ruft, umgehen.

Im Unterschied zu dem viel besprochenen und zahlreich aufgeführten Text *Die Schutzbefohlenen* ist *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier)* (2018) bislang kaum rezipiert worden. Als Antwort auf dieses Desiderat verschreibt sich das Kapitel *Die Bakchen im Skizirkus* einer eingehenden Analyse dieses jüngeren Textes, der sich auf die jahrelang vertuschten und verleugneten Missbrauchsfälle innerhalb des Österreichischen Skiverbands (ÖSV) bezieht. Im Fokus der Untersuchung steht die spezifische Dramaturgie, die Jelinek im Rückgriff auf Bauelemente der antiken Tragödie (v.a. auf den Botenbericht) entwickelt, um das Spannungsfeld von Macht, Geschlecht und nationaler Identitätskonstruktion zu dekonstruieren. Die Spuren der Gewalt, die der Theatertext im Verstricken von Euripides' *Bakchen*, Sophokles' *Die Satyrn als Spürhunde* und Nietzsches *Genealogie der Moral* zutage befördert, weisen rückwärts in die Vergangenheit und lassen Ansätze einer posttraumatischen Ästhetik bereits in der griechischen Tragödie sichtbar werden.

Das Kapitel *Vibrant Matter* widmet sich dem merkwürdigen Eigenleben, über das Objekte innerhalb der antiken Tragödie verfügen. Gegenstände wie die Waffen des Herakles oder die Robe der Medea verweisen auf eine spezifische Agency, die von Jelinek reanimiert wird. Tatsächlich treten »Dinge« in den Theatertexten der Autorin oftmals als eigenständige Akteur*innen auf und entfalten im dynamisch-affektiv aufgeladenen Austausch mit anderen humanen oder nichtmenschlichen Akteur*innen ihre Energie. Das palimpsestartige Verfahren, das Jelinek dabei anwendet und dem das Kapitel in Form von Close Readings nachspürt, macht die Welt als komplexes Geflecht von organischen und anorganischen Entitäten erfahrbar, die sich unvorhersehbar zusammenschließen und dadurch bestimmte – bei Jelinek freilich vornehmlich desaströs anmutende – Affekte und Effekte erzeugen. Diesbezüglich untersucht werden die Herakles-Fortschreibung *Wut* (2016), die sich mit den Pariser Anschlägen von 2015 befasst, der Theatertext *Kein Licht.* (2011), der sich auf Sophokles' *Die Satyrn als Spürhunde* bezieht, und *Das Licht im Kasten* (2017) – ein Theatertext, der im Rekurs auf Euripides' *Bakchen* die katastrophalen Bedingungen beleuchtet, unter denen Mode in Billiglohnländern produziert wird.

Wenngleich sich Jelineks Theatertexte durch einen intensiven Bezug auf Aischylos, Sophokles und Euripides auszeichnen, so sind es dennoch keine Tragödien, die die Autorin im Fortschreiben dieser antiken Dichter produziert. Ihre Texte changieren vielmehr *zwischen* dem Tragischen und dem Komischen; sie evozieren Pathos, brechen dieses aber sogleich wieder. Paradoxerweise verweist Jelineks Theaterästhetik gerade durch ihren intensiven Bezug zum Tragischen auf die komische Tradition der Alten Komödie: Auch Dichter wie Aris-

tophanes hegten eine große Vorliebe dafür, bestimmte Tragödien aufzugreifen, diese zu überschreiben und die Verfasser dieser Tragödien explizit zu adressieren bzw. zu persiflieren. Ausgehend davon schlägt das abschließende Kapitel vor, Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung als *Ästhetik des Paratragischen* zu lesen.

Vorarbeiten zu dieser Arbeit entstanden im Rahmen meines Forschungsprojekts *Dramaturgies of the (Dis-)Continuative*, das ich von 2016 bis 2019 an der Universität Wien und an der Ghent University (S:PAM Studies in Performance Arts & Media) leitete. Das Projekt wurde vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF im Rahmen des Postdoc-Programms Hertha Firnberg finanziert. Wichtige Impulse lieferte die interdisziplinäre Tagung *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*, die ich gemeinsam mit meiner Mitarbeiterin Wera Hippesroither konzipiert und im November 2017 im Künstlerhaus Wien und am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien veranstaltet habe. Eine intensive Arbeit an der Habilitationsschrift ermöglichte mir meine Elise-Richter-Stelle des FWF und ein Visiting Research Fellowship an der Faculty of Classics der University of Oxford, zu dem mich Fiona Macintosh im Frühjahr 2020 eingeladen hatte.

Es gibt viele Menschen, die dieses Buch dabei unterstützt haben, Gestalt anzunehmen. Allen voran erwähnt sei Hilde Haider. Nachdrücklich hervorheben möchte ich zudem Evelyn Annuß, Inge Arteel, Estelle Baudou, Max Bergmann, Ernst Marianne Binder (†), Thomas Binder-Reisinger, Stefan Büttner, Anke Charton, Adam Czirak, Darija Davidovic, Uta Degner, Theresa Eisele, Helen Farnik, Freda Fiala, Laura Gianvittorio, Senad Halilbašić, Ulrike Haß, Wera Hippesroither, Hanna Huber, Stefan Hulfeld, Pia Janke, Katharina Koch, Doris Kolesch, Fiona Macintosh, Annemarie Matzke, Monika Meister, Bettine Menke, Katharina Pewny, Gabriele C. Pfeiffer, Julia Prager, Nancy Rabinowitz, Freddie Rokem, Irina Rosen, Lena Sharma, Oliver Taplin, Eva Waibel und Johanna Zorn. Besonders inspirierend wirkten die beiden Summer Schools des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz (IFK) unter der Leitung von Thomas Macho in Maria Taferl (2016) und Linz (2019) sowie die daraus hervorgegangene Schreibgemeinschaft mit der Zeithistorikerin Elisa Heinrich. Herzlich bedanke ich mich bei Teresa Kovacs für eine langjährige Denkkomplizinnenschaft. Und nicht zuletzt erwähnen möchte ich Mascha, die den Entstehungsprozess dieses Buches mit herausfordernden Fragen und überraschenden Beobachtungen begleitet und im Endspurt immer wieder für einen reichhaltig gefüllten Kühlschrank gesorgt hat. Danke!

1 Routen, Wegmarken, Aussichten

Au-dessus des capitales
Des idées fatales
Regarde l'océan
Voyage, voyage
Dominique Albert Dubois, Jean-Michel Rivat

1.1 Reisende Gesten?

Am Abend des 17. Mai 2019 veröffentlichten die *Süddeutsche Zeitung* und *Der Spiegel* eine Videoaufnahme, die dazu beitragen sollte, einen der größten politischen Skandale Österreichs aufzudecken. Kernmoment des kolportierten Materials ist eine Szene, die einen Mann in eindrücklicher Pose zeigt. Er streckt seinen rechten Arm und die dazugehörigen Zeige- und Mittelfinger nach vorne aus und umschließt diesen Arm auf Höhe des Handgelenks mit der linken Hand. Die Geste ist auch ohne die beigefügte Untertitelung (»Gudenus: Glock, Glock.«) kinderleicht zu entschlüsseln: Hier mimt jemand einen Schützen mit Handfeuerwaffe. Innerhalb kürzester Zeit avancierte die Abbildung dieser Szene zur Chiffre der sogenannten Ibiza-Affäre. Das Foto zeigt den damaligen Nationalratsabgeordneten und geschäftsführenden Parteiobmann der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) Johann Gudenus gemeinsam mit dem damaligen Vizekanzler und Bundesparteiobmann der FPÖ Heinz-Christian Strache bei einem heimlich gefilmten Gespräch mit einer angeblichen Oligarchen-Nichte in einer angemieteten Villa auf der spanischen Insel Ibiza. Aus der aufgezeichneten Unterhaltung geht die Bereitschaft der beiden Politiker zu korrupten Machenschaften, zur Übernahme parteiunabhängiger Medien und zur Umgehung von Gesetzen hinsichtlich der Parteienfinanzierung hervor. Die Veröffentlichung der Aufnahmen führte umgehend zum Rücktritt von Strache und Gudenus und in weiterer Folge zur Aufkündigung der Koalition durch den damaligen Bundeskanzler Sebastian Kurz (ÖVP).

Jelineks Antwort auf »Ibizagate« kam prompt. Noch im selben Jahr verfasste die Autorin den Theatertext *Schwarzwasser*, der den potenziellen Machtrausch

von Politikern einer schonungslosen, messerscharfen Analyse unterzieht und dabei die Orgien der Bakchen, denen Euripides seine gleichnamige Tragödie gewidmet hat, als Folie heranzieht. Das Schlüsselmoment des Ibiza-Videos setzt der Theatertext in Form einer Anrede (des Publikums?) in Szene:

> Sie haben mich doch vorhin noch im Fernsehn gesehn, also kann ich nicht gleichzeitig dort gewesen sein!, denken Sie nach! Es kann sowieso nicht stimmen, das kann nicht ich gewesen sein, meine Tochter hat gar keinen Sohn, ich weiß ja nicht, wer das war, der mich schuf, doch ich weiß, daß ich diese Bilder schuf, die ich mir vom Menschen gemacht habe, der Mensch hat sie hoch übertroffen mit seinem Schattenspiel, er spielt Pistole und Schießen, er spielt Schuß und Schütze, wozu sonst die Waffe, welche er auch noch spielt? Als Schatten hält man ihn ja noch aus, den mimisch versierten Mann, sprechen kann er nicht, aber spielen![1]



Abbildung 2: *v.l.n.r.: Johann Gudenus, Heinz-Christian Strache, unbekannt. Foto: Harald Schneider/APA/picturedesk.com.*

Der, der nicht sprechen, sehr wohl aber spielen kann, *über-setzt* den mittlerweile weltweit als Gattungsbezeichnung für Handfeuerwaffen jeder Art fungierenden Namen des österreichischen Waffenherstellers Glock in Bewegung. Protagonistin dieser Szene aber ist die Geste selbst. Sie fungiert – und zwar analog zu dem von Jelinek verfremdend zitierten Versuch Gudenus', seine eigenen mangelnden Russisch-Kenntnisse be-deutend zu kompensieren – als Platzhalterin für etwas, das verbal nicht ausgedrückt werden kann. Diese Geste zeigt Präsenz an, ist gleichzeitig aber auch Repräsentation. Innerhalb dieser

1 Jelinek, Elfriede: »Schwarzwasser.« In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke*. Berlin: Rowohlt 2020, S. 149–240, hier S. 198–199.

Differenz bringt sie all das zum Vorschein, was sie auf paradoxe Weise genauso verdeckt: den milliardenschweren Konzern, der sich hinter dem österreichischen Unternehmer Gaston Glock verbirgt, dessen Verstrickungen zu rechtspopulistischen Politikern wie Jörg Haider, die strukturelle Gewalt innerhalb der US-amerikanischen Polizei, die seit den 1980er-Jahren mit Pistolen der Marke Glock ausgestattet wird, die gezielte Platzierung der »Glock« innerhalb von Hollywood-Filmen, ihren Einfluss auf die Populärkultur, v.a. im Hinblick auf Gangsta-Rap und Hip-Hop, und nicht zuletzt das problematische Männlichkeitsbild, das in diesem Kontext perpetuiert wird.

1.1.1 Die Geste als Travelling Concept

Gesten reisen. Sie bewegen sich zwischen unterschiedlichen Räumen und Zeiten, verändern ihre Bedeutung oder werden gar obsolet. An ihnen haften Spuren des Damals ebenso wie Relikte des Zukünftigen. In ihnen zeigt sich die Vergangenheit und spiegelt sich die »Theater-Erfahrung der Wiederholung als Theater,«[2] wie es Günther Heeg ausdrückt. Gesten vagabundieren im Terrain des Sowohl-als-auch, in der unsicheren Zone zwischen Intention und Zufall, zwischen Affekt und Effekt; sie bewegen sich mitunter im Niemandsland, das sich inmitten der Ambivalenzen von Tragischem und Komischem auftut. Gesten changieren zwischen Sprache und (Körper-)Bewegung, aber auch zwischen unterschiedlichen Diskursen und (akademischen) Disziplinen. Sie beschäftigen die Altphilologie,[3] die Psycholinguistik und die Soziologie[4] ebenso wie die Kunst-, Musik-, Theater-, Film- und Medienwissenschaften.[5] Freilich variiert dabei das

---

2 Heeg, Günther: *Das transkulturelle Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 8.

3 Vgl. exemplarisch Green, J. Richard: »Towards a Reconstruction of Performance Style.« In: Easterling, Pat/Hall, Edith (Hg.): *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 93–126; Catoni, Maria Luisa: *Schemata: Communicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa: Edizioni della Normale 2005; Llewellyn-Jones, Lloyd: »Body Language and the Female Role-Player in Greek Tragedy and Japanese Kabuki Theatre.« In: Cairns, Douglas L. (Hg.): *Body Language in the Greek and Roman Worlds*. Swansea/Wales: Classical Press of Wales 2005, S. 73–105.

4 Vgl. u.a. Kendon, Adam: *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press 2004; Tomasello, Michael: *Origins of Human Communication*. Cambridge: MIT Press 2008.

5 Vgl. hierzu exemplarisch Darian, Veronika/de Smit, Peer (Hg.): *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*. Berlin: Neofelis 2020; Eggers, Katrin/Grüny, Christian (Hg.): *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven*. München/Basel: Fink 2018; Goppelsröder, Fabian/Hildebrandt, Toni/Richtmeyer, Ulrich: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: transcript 2014; Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung,*

Einverständnis darüber, was eine Geste tatsächlich ausmacht, und verändert sich von *turn* zu *turn*. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er-Jahre werden Gesten in der hauptsächlich (sozial-)psychologisch ausgerichteten Forschung »maßgeblich als nonverbale kulturabhängige und milieubedingte Mittel der Kommunikation aufgefasst, die sich wie sprachliche Zeichen entziffern lassen.«[6] Veronika Darian und Peer de Smit heben hervor, dass das Verständnis von Gesten als Trägerinnen dechiffrierbarer Bedeutung erst Mitte der 1940er-Jahre mit Maurice Merleau-Ponty nachhaltig infrage gestellt wird. Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* hat die Aufmerksamkeit »auf die erfahrbare Anwesenheit von Gefühlen in der Geste […]«[7] gelenkt und die Auffassung, wonach der Geste eine ausschließlich repräsentative Funktion zukomme, radikal infrage gestellt. 65 Jahre später wird Doris Kolesch konstatieren, dass die Geste »jedem gesagten Gehalt vorausgeht und ihn übersteigt.«[8] Merleau-Ponty, die Leibphilosophie Hermann Schmitz' und innovative Auseinandersetzungen mit dem Gestischen, wie wir sie bei Giorgio Agamben und Jean-Luc Nancy finden, haben »den Boden für eine vermehrt leiborientierte Erforschung von Gesten seit den 1990er-Jahren bis heute«[9] geebnet, so Darian und de Smit.

Auf ihrer Reise von Zeit zu Zeit und von Disziplin zu Disziplin sammeln Gesten also eine Vielzahl an äußerst heterogenen Be-Deutungen und Begrifflichkeiten. Mika Ishino und Gale Stam konstatieren im Vorwort ihres Sammelbands *Integrating Gestures. The Interdisciplinary Nature of Gesture*: »The term ›gestures‹ has many different meanings and the gestures that each researcher ex-

Aufführung, Praxis. München: Fink 2010; Darian, Veronika (Hg.): *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009; Görling, Reinhold/Skrandies, Timo/Trinkaus, Stephan (Hg.): *Geste. Bewegung zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: transcript 2009; Noland, Carrie/Ness, Sally Ann (Hg.): *Migrations of Gesture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press 2008.

6 Darian, Veronika/de Smit, Peer: »Gesten und Forschung – Praktiken und Perspektiven. Eine Einführung.« In: Dies. (Hg.): *Gestische Forschung*, S. 9–31, hier S. 11. Vgl. hierzu auch Jäkel, Angelika: *Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur*. Tübingen/Wien: Wasmuth 2013, S. 28–45.

7 Darian, Veronika/de Smit, Peer: »Gesten und Forschung,« S. 11.

8 Kolesch, Doris: »Die Geste der Berührung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, S. 225–241, hier S. 228.

9 Darian, Veronika/de Smit, Peer: »Gesten und Forschung – Praktiken und Perspektive«, S. 12. Vgl. hierzu v.a. Agamben, Giorgio: »Noten zur Geste.« In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Berlin: diaphanes 2001, S. 47–56; Nancy, Jean-Luc: *Die Ausdehnung der Seele: Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Zürich et al.: diaphanes 2010.

amines are not always the same.«[10] Zu einem ähnlichen Schluss gelangen Sebastian Schinkel, Gerald Blaschke und Nino Ferrin, denen zufolge die Beschäftigung mit Gesten bedeutet,

> […] mit einem verhältnismäßig diffusen Begriff konfrontiert zu sein, der je nach Forschungsinteresse und theoretischen Grundlagen auf unterschiedlich umrissene Phänomenbereiche fokussiert und entsprechend verschieden konzipiert ist. […] Weitgehend Übereinstimmung besteht darin, dass der Begriff auf begrenzte Bewegungssequenzen im Fluss physiologischer Motorik bezogen ist, die durch ein körperlich verfasstes Selbst initiiert und durch ihre Wahrnehmung als Bewegungsfigur signifikant werden.[11]

Warum also nicht die Geste als *Travelling Concept* fassen? Die Kulturwissenschafterin Mieke Bal hat unter diesem Begriff Paradigmen subsumiert, die das Wissen von Kultur und das Sprechen darüber bestimmen und die mitunter zu Verständigungsschwierigkeiten zwischen diversen Disziplinen führen (können). Bal beschreibt dieses Phänomen anhand von Begriffen wie Narrativität, Gedächtnis, Kultur und Performativität. All diesen Konzepten ist ihrer Beobachtung nach gemein, dass sie reisen – und zwar zwischen Disziplinen ebenso wie zwischen einzelnen Wissenschafter*innen, zwischen historischen Epochen und zwischen geografisch zerstreuten akademischen Communitys. In diesem ständigen Prozess des Reisens erlangen Konzepte stets neue, voneinander abweichende Bedeutungen oder aber werden von alternativen Konzepten verdrängt und in weiterer Folge obsolet. Tatsächlich ist die Bedeutung von Konzepten niemals fixiert, sondern ergibt sich aus der Art und Weise, wie wir sie verwenden, uns aneignen, übersetzen und auf dem neuesten Stand halten – immer wieder und immer anders. »All of these forms of travel render concepts flexible. It is this changeability that becomes part of their usefulness for a new methodology that is neither stultifying and rigid nor arbitrary or ›sloppy‹.«[12]

---

10 Ishino, Mika/Stam, Gale: »Introduction.« In: Dies. (Hg.): *Integrating Gestures. The Interdisciplinary Nature of Gesture.* Amsterdam: Benjamins 2011, S. 3–13, hier S. 4.

11 Blaschke, Gerald/Ferrin, Nino/Schinkel, Sebastian: »Gesten und Erfahrungsräume. Beispiele aus einem ethnographischen Forschungsprojekt zu den Untersuchungsfeldern Familie, Peer-Kultur und Mediennutzung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, S. 298–316, hier S. 298.

12 Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide.* Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2002, S. 25. Vgl. dazu auch Bal, Mieke: *Lexikon der Kulturanalyse*. Übers. v. Brita Pohl. Wien: Turia + Kant 2016, S. 25–26. Zum Potenzial von Bals Konzept für die Kulturwissenschaften vgl. v.a. Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar (Hg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture.* Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

Bal verwendet das Konzept des Reisens in seiner historischen Dimension und bezieht sich dabei auf die Tradition des Schelmenromans: »Hazardous, exciting and tiring, travel is needed if you are to achieve new experiences.«[13] Darüber hinaus leitet sie das Konzept des *Travelling* aus Jonathan Culler's Ausführungen zu Performance und Performativität ab,[14] was Teresa Kovacs und Katharina Pewny dazu inspiriert hat, *Travelling Concepts* für die Analyse von transkulturellem Theater und transkultureller Performance fruchtbar zu machen.[15]

Zurecht haben Fabian Goppelsröder und Ulrich Richtmeyer die Geste als »Richtschnur einer Kritik der etablierten Vorstellung von Sprache, Kommunikation und Wissen«[16] bezeichnet. Mit der Schemenhaftigkeit des Gestenbegriffs nämlich geht eine Unbestimmtheit einher, die laut Gunter Gebauer daraus resultiert, »dass sich Gesten nicht wie Sprachzeichen zu einem System ordnen lassen.«[17] So mischen sich etwa, im Gegensatz zum Prozess der Lautartikulation, Gesten und nicht intendierte Körperbewegungen und verunmöglichen dadurch eine klare Differenzierung. Die Geste figuriert mithin als (disziplinäres) Schwellenphänomen, dessen »zentrale Bedeutung für die Inszenierung, Aufführung und Praxis menschlicher Kommunikation und Interaktion«[18] innerhalb der Forschung mehr und mehr ins Bewusstsein gelangt. Die Geste als *wanderndes Konzept* zu begreifen, ermöglicht es, die terminologische Diffusität, die von ihr ausgeht, produktiv zu nutzen. Sie gibt sich dadurch als Phänomen zu erkennen, das imstande ist, Ordnungen des Denkens ins Wanken zu bringen, Kategorien zu stören und das Verhältnis von Körper und Schrift neu zu beleuchten.

Aus anthropologischer Sicht handelt es sich bei der Geste um ein genuin theatrales Phänomen, das (1) auf dem Prinzip der *mimesis* basiert, (2) ein rezipierendes Gegenüber benötigt und sich (3) als gemeinschaftsstiftend wiewohl -abgrenzend erweist. Gesten können mit Christoph Wulf »als ästhetische Handlun-

---

13 Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities*, S. 4.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Kovacs, Teresa/Pewny, Katharina: »Travelling Concepts, Travelling Theatre? Transcultural Translations of Performance in Wunderbaum's *Looking for Paul.*« In: Kovacs, Teresa/Nonoa, Koku G. (Hg.): *Postdramatic Theatre as Transcultural Theatre. A Transcultural Approach.* Tübingen: Narr 2018, S. 71–86.

16 Goppelsröder, Fabian/Richtmeyer, Ulrich: »Vorwort.« In: Goppelsröder, Fabian/Hildebrandt, Toni/Richtmeyer, Ulrich: *Bild und Geste*, S. 7–13, hier S. 8.

17 Gebauer, Gunter: »Die Geste als Vermittlung von Allgemeinheit und Ich.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, S. 317–326, hier S. 317.

18 Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph: »Gesten. Zur Einleitung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, S. 9–17, hier S. 9.

gen, als kulturelle Aufführungen«[19] gelesen werden, die an ein situatives soziokulturelles Umfeld gekoppelt sind. Um sie (re-)produzieren und rezipieren zu können, benötigt es ein implizites (Körper-)Wissen, das über mimetische Prozesse erworben wird. Wahrgenommene Gesten werden als solche verstanden, indem sie mental nachgeahmt werden: »In der Anähnlichung an die Gesten eines Anderen werden seine Körperlichkeit und seine Gefühlswelt erfahren.«[20] Die Geste kann daher nicht nur als »Akteur des transkulturellen Theaters«[21] bezeichnet werden, wie dies Günther Heeg tut. Sie ist vielmehr grundsätzliche Akteurin des transkulturellen Zusammenlebens, Zusammenagierens und Zusammenspielens.

Das spezifische Körper-Wissen, das für die erfolgreiche Entschlüsselung gestischer Codes vonnöten ist, wird u.a. im Zuge von bestimmten Ritualen weitergegeben. In diesem Zusammenhang spielen religiöse Gesten des Klagens, Opferns, Segnens oder Sühnens eine entscheidende Rolle. Aber auch weltliche Institutionen stellen Gesten zur Verfügung, die von ihren Vertreter*innen und Adressat*innen wiederholt vollzogen werden und somit eine Identifikation bewirken und gleichzeitig abbilden. Wulf hält in diesem Zusammenhang fest:

> Über den mimetischen Vollzug von Gesten wird eine soziale Gemeinsamkeit erzeugt, in deren Rahmen die sozialen Beziehungen unter anderem mit Hilfe von Gesten geregelt werden. Gefühle der Zugehörigkeit werden durch den rituellen Vollzug von Gesten erzeugt und bestätigt. Dies gilt nicht nur für Institutionen, sondern auch für professionelle, schichten-, geschlechts- und funktionsspezifische Gruppen. Insofern mimetisches Handeln Menschen befähigt, ein Verhältnis zur Welt körperlich auszudrücken und darzustellen, bringt es auch neue Gesten hervor.[22]

Daraus lassen sich zwei elementare Rückschlüsse ableiten. Zum einen fungieren Gesten als Marker von Humandifferenzierungen, die sich an Leitkategorien wie Ethnizität, nationaler und religiöser Zugehörigkeit, Leistung und Geschlecht orientieren und die dazu dienen, Menschen von anderen zu distinguieren bzw. sie auf der Basis von geteilten Eigenschaften unter Mitgliedschaften zu subsumieren. Somit erzeugen sie nicht nur soziale Gemeinsamkeit, sondern kon-

---

19 Wulf, Christoph: »Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, S. 283–297, hier S. 291.

20 Ebd., S. 291.

21 Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 149.

22 Wulf, Christoph: »Einleitung.« In: Wulf, Christoph u.a. (Hg.): *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation. Ethnografische Feldstudien.* Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 7–26, hier S. 20.

stituieren gleichzeitig auch soziale Hierarchien und Ausschlüsse. Zum anderen sind Gesten nicht festgeschrieben, sondern einem steten Wandel ausgesetzt. Sie können im Laufe der Zeit obsolet werden, an Bedeutung verlieren (wie etwa der Handkuss, der seine herrschaftssoziologische Dimension im europäischen Raum eingebüßt hat) oder aber ihre Bedeutung verändern.

Dieser spezifischen transformativen Kraft der Geste kommt im Theater bzw. im Tanz eine besondere Rolle zu, wie Erika Fischer-Lichte hervorhebt. Im Rückbezug auf die Schauspielerszene in Heiner Müllers Inszenierung von Brechts *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (Berliner Ensemble 1995) zeichnet Fischer-Lichte den Vorgang der körperlichen Verwandlung nach, der grundsätzlich mit dem mimetischen Einüben bestimmter Gesten einhergeht. Sie unterzieht dabei die Bewegungen des Ui-Darstellers Martin Wuttke, der auf der Bühne zu stehen, zu sitzen und zu gehen erlernt, einer eingehenden Analyse. Die Aneignung spezifischer Körpertechniken, so leitet Fischer-Lichte daraus ab, transformiere den Leib jedes auszubildenden Schauspielers nach und nach bzw. bringe diesen neu hervor. Diese Transformation wiederum bilde die »Voraussetzung für eine weitere Verwandlung – für die Darstellung einer Figur.«[23] Das Beispiel der Schauspielerszene führt laut Fischer-Lichte vier elementare gestische Prozesse vor, nämlich

> (1) die Formung des Leibes durch spezifische, kulturell determinierte Körpertechniken, (2) die Umformung des Leibes im Schauspielunterricht durch den Erwerb nicht-alltäglicher Körpertechniken, (3) die Anwendung dieser Körpertechniken bei der Darstellung von dramatischen Figuren sowie (4) ihre Wirkungen auf die Zuschauer.[24]

Diese paradigmatische Definition erscheint mir aus unterschiedlicher Hinsicht problematisch. (1) spricht aus ihr ein primordiales Kulturverständnis, das von abgrenzbaren Kulturen ausgeht und dabei tendenziell eher Trennendes fokussiert, statt Gemeinsames hervorzuheben. Indem Fischer-Lichte im Rückgriff auf Bourdieu von einem »für die betreffende Kultur typischen und charakteristischen leiblichen Habitus«[25] ausgeht, läuft sie Gefahr, ethnosomatische Humankategorisierungen zu reproduzieren. (2) stellt sich die Frage, wie ihre Erwägungen aktuell, d.h. vor dem Hintergrund eines Theaters, in dem vermehrt Menschen ohne schauspielerische Ausbildung, d.h. etwa Laien und Kinder, aber

---

23 Fischer-Lichte, Erika: »Gesten im Theater. Zur transformativen Kraft der Geste.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, S. 208–224, hier S. 213.

24 Ebd., S. 218.

25 Ebd., S. 218.

auch Tiere und Objekte agieren, zu bewerten sind. Und (3) wäre zu überlegen, wie sich ein solches Verständnis gestischer Prozesse zu postdramatischen Theatertexten und ihren Inszenierungen verhält, in denen die Kategorie der Figur zwar, wie Jens Roselt betont, keineswegs obsolet geworden ist, jedoch »innovative und kreative Formen zu deren Gestaltung [erfordert].«[26]

Explizit stellt sich diese Frage für die jüngeren Theatertexte Elfriede Jelineks, die keinerlei Figuren im herkömmlichen Sinn hervorbringen, sondern laut Ulrike Haß vielmehr »den sprechenden Körper, der im szenischen Dispositiv des Theaters als Ort der Abwesenheit erscheint [...].«[27] Jelinek selbst hält diesbezüglich in einem Essay für Jossi Wieler fest:

> Und sie sprechen, wie gesagt, immer, meine Figuren. Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht, und ich verweigere auch die Illusion, daß sie außerhalb dieses Sprechens auch nur existieren könnten. Ich bin Damen- und Herrenausstatterin. Ich statte mit Sprache aus, die alles ist und sein kann, ja, unter Umständen sogar nur Beigabe, unter Umständen, die der Regisseur herzustellen hat.[28]

Was Fischer-Lichte also als transformative Kraft der Geste bezeichnet, betrifft bei Jelinek die Sprache und das Sprechen an sich. Die Sprache fungiert hier als Katalysator, der Figuren evoziert, die nur in ihrem Sprechen *vor*kommen. Jelineks Theaterästhetik verlangt mithin nach einer Begrifflichkeit, die es erlaubt, sowohl das Sprechen als auch das Schreiben als gestischen Akt zu begreifen. Sie fordert das Analyseinstrumentarium einer Theaterwissenschaft heraus, die unter Geste »eine wiederholte Bewegung bzw. Haltung des menschlichen Körpers oder seiner Glieder, die als signifikant angesehen wird,«[29] versteht. Im Gegensatz dazu ist meiner Ansicht nach ein erweiterter Gestenbegriff gefragt, der sich im Sinne Giorgio Agambens dem Dualismus von Mittelbarkeit und Zweck entzieht.[30] Ein Begriff mithin, der die Geste mit Vilém Flusser als »eine Bewe-

26 Roselt, Jens: »Figur.« In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Weimar 2014, S. 107–111, hier S. 110.

27 Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 62–68, hier S. 66.

28 Jelinek, Elfriede: »Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).« http://elfriedejelinek.com/fjossi2.htm, 24.11.2006 [Zugriff am 12.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

29 Kuba, Alexander: »Geste/Gestus.« In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 136–142, hier S. 136.

30 Vgl. Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck*.

gung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeuges, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt,«[31] erfahrbar macht.

1.1.2 Es ist Sprechen und aus

Vilém Flussers Denken der Geste ist erstaunlich elastisch. Es schließt das Lieben ebenso ein wie das Zerstören, das Fotografieren, das Pfeiferauchen und das Telefonieren. Darüber hinaus – und das scheint mir im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Jelineks Arbeiten für das Theater äußerst fruchtbar – fasst Flusser auch *das Schreiben* als Geste auf. Das Schreiben, so der Medienphilosoph, sei eine »Geste der Arbeit«, durch die sich das Denken artikuliere.[32] Und doch drücke diese Geste weniger etwas aus, als dass sie sich als durchdringender, eindringlicher Akt erweise. Schreiben meine nicht, etwas an die Oberfläche zu bringen, sondern vielmehr, an einer solchen zu kratzen, sie zu durchstoßen. Flusser denkt die Geste des Schreibens mithin nicht als eine konstruktive, sondern als eine inskriptive, ein- dringliche Geste, die sich durch unterschiedliche Schichten zu arbeiten hat.

Jelineks intertextuelles Schreibverfahren lässt sich als eine solche frikative Prozedur erfahren, die diverse Schichten durchdringt und dabei Spuren hinterlässt. Das Schreiben der Autorin ist kein Be-schreiben und kein Um-schreiben – es ist ein Schreiben, das sich an kanonisierten Texten reibt und diese im Sinne Walter Benjamins gegen den Strich der Geschichte bürstet. So behauptet Jelinek in einem Interview anlässlich der Uraufführung ihres sich auf Goethes *Urfaust* stützenden Sekundärdramas *FaustIn and out*: »Der erste Impetus war sicher schon, sich diesem Marmorblock Goethe zu nähern, mit schwachen Fingernägeln ein bisschen an ihm zu kratzen.«[33] Dieses ritzende Verfahren ist freilich ein höchst politisches, aufdeckendes, das Jelinek heranzieht im unermüdlichen Bestreben, die verdrängte Wahrheit über die Shoah ans Tageslicht zu bringen. So heißt es an anderer Stelle:

> […] die deutsche (und österreichische) Geschichte hat ja etwas Vampirhaftes, das heißt sie kann nicht sterben, sie kommt immer wieder heraus, und gerade dann, wenn man sie besonders tief begraben glaubt, schon ist sie wieder

---

31 Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann 1991, S. 8.

32 Ebd., S. 47.

33 Koberg, Roland: »Die Bühne ist ein klaustrophobischer Raum. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im E-Mail- Austausch mit dem Dramaturgen Roland Koberg.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »FaustIn and out.«* Schauspielhaus Zürich: 2012.

> da. […] Man kratzt nur mit einem Fingernagel, und schon öffnet sich erneut der Boden und wird wieder bodenlos.[34]

Erst nach dem Durchdringen mehrerer Schichten, so Flusser, »erst dann, wenn die Virtualität auf den Widerstand der Wörter stößt,«[35] entschließe man sich zu schreiben. Davor könne das, was man auszudrücken begehrt, »ebenso gut auf eine andere Geste hindrängen, die der musikalischen Komposition oder die der Malerei zum Beispiel.«[36] Tatsächlich betont Jelinek selbst immer wieder, (auch) Musikerin zu sein, und stellt die Tätigkeiten des Schreibens und des Komponierens konsequent in einen Kontext: »Ich würde sagen, dass ich mit Worten komponiere.«[37] Besonders in jüngeren Interviews und Gesprächen unterstreicht die Autorin oft den Einfluss, den ihre musikalische Ausbildung auf ihre Schreibverfahren gehabt habe.[38] Erinnert sei an dieser Stelle zudem an die Königlich Schwedische Akademie der Wissenschaft, die ein ihrer Begründung für die Vergabe des Nobelpreises an Jelinek den »[…] musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen […]«[39] hervorgehoben hat. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch Jelineks steter Hinweis darauf, ausschließlich *tippend* zu schreiben. Mit der Hand, die »sehr schwer ist und jeden Stift, jeden Faserschreiber, vor allem jede teure Füllfelder rasch abbricht,«[40] habe sie lediglich die ersten Gedichte verfasst, danach stets die Schreibmaschine verwendet, um bereits 1983 auf den Computer umzusteigen, wie sie nicht ohne (Selbst-)Ironie bemerkt:

> Als ich eine Schreibmaschine bekam, lernte ich sofort Zehnfinger blind schreiben. Ich schreibe wahnsinnig schnell, weil ich Musikerin bin und schreibe, so schnell ich denken kann. Ich denke allerdings nicht sehr schnell.

---

34 Jelinek, Elfriede: »Das liebe, gute, mollige Land.« Zit. n. http://users.mur.at/bs/ernst/archive/trilogie/trilogie/info_trilogie.html [Zugriff am 18.1.2023].

35 Flusser, Vilém: *Gesten*, S. 44

36 Ebd., S. 44.

37 Stajner, Tamara: »Die Gespräche ohne Gesichter.« In: Dies.: *Musik und Literatur. Vergleich des künstlerischen und musikalischen Ausdrucks in Werken von Schulhoff, Jelinek, Kleindienst und Ligeti*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2012, S. 74–81, hier S. 76.

38 Vgl. z.B. Lecerf, Christine: »Elfriede Jelinek: ›J'ai été à l'ecole de la destruction.‹« In: *Télérama*, 23.2.2005; Manola, Franz: »Die Sprache ist ein Werkstück.« http://newsv1.orf.at/061020-5088 [Zugriff am 18.1.2023].

39 Die schwedische Akademie: »Begründung des Nobelpreises. Pressemitteilung vom 7.10.2004.« Zit. n. Janke, Pia: *Literaturnobelpreis. Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2005, S. 19.

40 Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek, 27. Februar* 2014. http://fiktion.cc/elfriede-jelinek[Zugriff am 18.10.2018].

> Inzwischen schreibe ich gleich in den Computer, weil das der Übermittlung zwischen den Gedanken und der Notation den geringsten Widerstand entgegensetzt.[41]

Dem »Widerstand der Wörter«, von dem Flusser spricht, begegnet Jelinek also mit dem Computer, den sie ähnlich fasst wie Flusser die von ihm als »Klavier« bezeichnete Schreibmaschine. Das Tippen auf der hämmernden Maschine, so Flusser, sei »in spezifischerer Weise graphische Geste als das Schreiben mit der Füllfeder.«[42]

Hervorzuheben aber ist, dass die Geste des Schreibens bei Jelinek hauptsächlich auf ein Sprechen abzielt. Wenngleich ihre Texte typografisch betrachtet durchwegs prosaartig anmuten, so unterscheidet die Autorin doch ganz bewusst zwischen solchen, die zum Lesen bestimmt sind, und jenen, die des Theaters bedürfen. Anlässlich von Simon Stephens‘ Inszenierung von *Ein Sportstück* äußert sie sich dazu in einem Interview wie folgt:

> In spite of the fact my plays often look like prose – as they consist of long monologues – they are actually not prose. My plays are texts written to be spoken, while prose narrates. Plays are designed for collective reception, prose for individual reception. So you can't simply say my plays are a kind of prose, since they don't narrate anything. They talk. They speak.[43]

Tatsächlich zeichnet sich die Sprache von Jelineks Theatertexten dadurch aus, dass sie sich *adressiert*, wie Ulrike Haß hervorhebt, und zwar »[...] nicht an jemanden, nicht an eine Öffentlichkeit. Vielmehr stellt sie Öffentlichkeit, die nicht vorgängig ist, her und beansprucht diese in einem Sprechen, das unabhängig von seiner Aktualität zu hören ist.«[44] Dieses Sprechen könnte man mit Flusser als ein *besessenes Sprechen* fassen. Wer spricht, sei von Worten besessen, und zwar von den Worten anderer, so Flusser im Heranziehen des Rilke'schen Propheten, der Worte speit wie der Vulkan Steine.[45] »Versucht man also, das Wort zu Wort kommen zu lassen, dann sagt es von sich, daß

41 Koelbl, Herlinde: »Elfriede Jelinek.« In: Dies.: *Im Schreiben zuhaus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*. München: Knesebeck 1998, S. 64–67, hier S. 64–65.

42 Flusser, Vilém: *Gesten*, S. 42.

43 Stephens, Simon: »Game on.« In: *The Stage*, 12.7.2021. Vgl. dazu auch Jürs-Munby, Karen: »Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_-_Jürs-Munby-Beitrag.pdf [Zugriff am 18.1.2021].

44 Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen«, S. 62.

45 Flusser, Vilém: *Gesten*, S. 53.

der Mensch nicht spricht, sondern daß er gesprochen wird […].«[46] Ein solches unbeherrschbares, unkontrolliertes Sprechen ist es auch, das Jelineks Texte evozieren. Beate Hochholdinger-Reiterer zufolge haben wir es mit einem »eruptiven Sprechen, das ein Erbrechen assoziiert« und dabei einen autoaggressiven Schauspieler*innenkörper hervorbringt, zu tun.[47] Jelinek selbst beschreibt diesen Vorgang in ihrem theaterästhetischen Essay *Es ist Sprechen und aus* wie folgt:

> Das Theater ist Verbrauch, nicht nur meiner Lebenskraft, sondern Verbrauch an sich, es wird ja auch die Lebenskraft der Schauspieler verzehrt von etwas Gefräßigem, das von meinem Chaos übrigblieb, bei einem Chaos ist es wurst, ob alles weg oder alles noch da ist; die Texte fressen die Schauspieler auf, welche sie aber schon vorher gefressen haben, um sie wieder ausspucken zu können […].[48]

Die Assoziationen zur derben, von unmissverständlichen Anspielungen auf sexuelle und fäkale Prozesse kontaminierten Komik des Wiener Hanswurst, die diese Zeilen aufrufen, lassen Jelineks Theaterästhetik im Lichte einer kulinarisch besetzten österreichischen Tradition erscheinen: Bezüge zur Nahrungsaufnahme und zu ihrer Absonderung ziehen sich durch die Possen von Johann Nepomuk Nestroy ebenso wie durch die Stücke von Franz Grillparzer, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Bernhard oder Werner Schwab.[49] Im Zentrum des Tragikomischen, das der Rückgriff auf Ess-, Trink- und Fäkalprozeduren jedenfalls evoziert – und dies bringt Jelinek in ihrem Essay auf den Punkt –, steht dabei stets der menschliche Körper: der Schauspieler, der von Texten gefressen wird, die er selbst gefressen hat und wieder ausspuckt. Das Sprechen lässt sich also mit Jelinek gleichsam als einverleibende wiewohl als ausspeiende Geste verstehen, die sich wiederum in einem symbiotischen Verhältnis zur Geste des Schreibens befindet. Wie der speiende Rilke'sche Prophet von den Worten gesprochen wird, so werden die Jelinek'schen Schauspieler*innen von ihnen

---

46 Ebd., S. 53.

47 Hochholdinger-Reiterer, Beate: »Spricht wer? Zwischenbilanz textanalytischer Annäherungen.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *»Postdramatik«. Reflexion und Revision.* Wien: Praesens 2015, S. 98–111, hier S. 109.

48 Jelinek, Elfriede: »Es ist Sprechen und aus.« http://elfriedejelinek.com/fachtun g.htm 15.11.2013 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

49 Zur Bedeutung des Kulinarischen für eine jüngere österreichische Dramatiker*innengeneration vgl. Felber, Silke: »Gemeinschaftsmahl? War einmal. Brüchige (Tisch-)Ordnungen in gegenwärtigen österreichischen Theatertexten.« In: *Germanica* 57 (2015), S. 175–191.

vereinnahmt: »Die Schauspieler SIND das Sprechen. Sie sprechen nicht«, heißt es bereits 1997 im programmatischen Essay *Sinn egal. Körper zwecklos*.[50]

Jelineks Sprechen ist aber nicht nur »Sprechen und aus«, sondern ist stets gekoppelt an ein Schweigen, d.h. an »jene Geste, welche das Wort aufhält, bevor es in den Mund kommt.«[51] Doch während im Schweigen nach Flusser »das Wort zu Wort und zum Strahlen«[52] gelangt, ist es bei Jelinek ein beredtes Schweigen, das sich vernehmen lässt, eine leere Mitte, in die gesprochen wird:

> Und selbst in dieser Leere, in die unaufhörlich hineingesprochen wird, nicht, damit sie gefüllt werde, wieder mit Sprechen natürlich, nein, auch nicht mit widernatürlichem Schweigen, weil mir Schweigen auf der Bühne sofort auf den Geist geht, also gegen meine Natur, sondern damit diese Leere sich als Leere überhaupt erst konstituieren kann. Und in dieser Leere tritt dann, als Hauptdarstellerin, die Ruhe auf, die nie eintritt, sondern eben: auf. Ich meine damit, daß nicht die Ruhe das Ziel dieses unaufhörlichen Sprechens ist, daß dieses Sprechen nicht gestillt werden soll wie eine Blutung aus einem lebenswichtigen, verzweifelt um Sauerstoff pulsierenden Organ, sondern die Ruhe soll erreicht werden, indem sie gerade: nicht erreicht wird, sondern immer nur fast.[53]

Die zitierte Passage entstammt dem Essay *Text-Wut*, in dem Jelinek – der Untertitel (*Ein Vorhaben*) weist darauf hin – ihre damals im Entstehen begriffene Arbeit *Ulrike Maria Stuart* reflektiert. Dieser 2006 durch Nicolas Stemann zur Uraufführung gebrachte Theatertext lässt Maria Stuart und Elisabeth I auf die beiden RAF-Mitglieder Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin treffen und zieht Schillers Dramen als Prätexte heran, »um mein [Jelineks, Anm. SF] eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen.«[54] Im Rückgriff auf »Schillers Personal« entwirft Jelinek »Figuren, die aufeinander ein[sprechen], als gälte es ihr Leben […]. Sie reden aber auch um ihr Schweigen, diese Figuren, sie schweigen nur selten. Daher sind sie lebende Tote.«[55]

Tatsächlich wimmelt es in Jelineks Theatertexten (aber auch in Romanen wie *Die Kinder der Toten*) von Wiedergängern, die auf die blinden Flecke der

50 Jelinek, Elfriede: »Sinn egal. Körper zwecklos.« http://elfriedejelinek.com/fsinn-eg.htm 1997 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

51 Flusser, Vilém: *Gesten*, S. 54.

52 Ebd., S. 54.

53 Jelinek, Elfriede: »Text-Wut.« http://elfriedejelinek.com/fschille.htm 19.1.2005 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

54 Ebd.

55 Ebd.

Geschichte hindeuten, die auf die von der Geschichte Unterdrückten verweisen, die die Leerstellen der identitätsstiftenden großen Erzählungen sichtbar machen. Das Schweigen, das ex negativo in diesen Texten aufgerufen wird, lässt sich mithin als Chiffre eines verdrängenden bzw. leugnenden kollektiven Umgangs mit dem Holocaust lesen, der in Österreich immer noch nachwirkt. So umkreist etwa der 2008 entstandene Theatertext *Rechnitz (Der Würgeengel)* im Rückgriff auf die antike Form des Botenberichts die Vorkommnisse rund um das Massaker von Rechnitz, bei dem an die 200 ungarisch-jüdische Zwangsarbeiter im Zuge eines »Gefolgschaftsfests« gezielt und kaltblütig von Nazis erschossen wurden. Vergleichbar mit den intensiven, aber erfolglosen Grabungen, die Archäolog*innen in den Jahren 1966–1969, 2006 und 2017 anstellten, um den Ort des Massengrabs ausfindig zu machen,[56] nimmt Jelinek Bohrungen vor und stellt sich im Versuch, das Unaussprechliche zum Sprechen zu bringen, dem von Flusser diagnostizierten Widerstand der Wörter. Die Schichten, durch die sie sich bei diesem Unternehmen bohrt, kehren als intertextuelle Überlagerungen wieder und lassen Vergangenheit, Zukünftiges und Gegenwart zusammenrücken.

Dieses Verfahren erweist sich als konstitutiv für Jelineks Tragödienfortschreibungen, die virulente Themen unserer Zeit vor der Folie antiker Prätexte (im Falle von *Rechnitz* sind es *Die Bakchen* des Euripides) verhandeln und Geschichte dadurch einerseits als konstruiert und andererseits als niemals abgeschlossen begreifbar machen. Darüber hinaus impliziert diese ästhetische, dem Palimpsest-Prinzip gehorchende Prozedur eine *zeitliche* Schichtung, die an die unabdingbare Aufführbarkeit der Texte gekoppelt ist. In ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Nestroy-Autor*innenpreises 2013 äußert sich Jelinek diesbezüglich wie folgt: »Zwei Zeiten werden aufeinander geschmissen, die, die auf der Bühne abgeht (und niemandem abgeht, es wäre auch in Ordnung, wenn das alles nicht stattfände), und die im Zuschauerraum.«[57] Jelineks Schichtungsverfahren erweisen sich somit als »genuin theatral und werden durch den Akt des Sprechens nochmals potenziert.«[58] Die Sprache ist mithin unmittelbar an den Körper des Schauspielers/der Schauspielerin gekoppelt, wobei »[d]ie Möglichkeit, diesen Körper als Darsteller einer menschlichen Gestalt zu verstehen, […] durch eine Zeitverschiebung im Sprechen, die eigentlich

---

56 Vgl. Manoschek, Walter (Hg.): *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek: »Im Zweifelsfalle.«* Wien: Braumüller 2009.

57 Jelinek, Elfriede: »Meine gute Textwurst.« http://elfriedejelinek.com/fnestroy2.htm 9.11.2013 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zu Politik und Gesellschaft).

58 Hochholdinger-Reiterer, Beate: »Spricht wer?«, S. 108.

eine Ortsverschiebung impliziert, unterlaufen [ist].«[59] Sprache und Sprechen begegnen sich bei Jelinek in einem spezifischen Moment, der die transitorische Eigenheit des Theaters unterstreicht und darin das durch und durch Politische zu erkennen gibt, das dem Theater grundsätzlich innewohnt. »Achtung! Das Vergangene findet jetzt statt!«, heißt es im Untertitel zu *Es ist Sprechen und aus*, und im Rekurs auf Martin Heidegger weiter:

> Vielleicht kann man es so sagen: Indem die Natur, die vom Theater unvollkommen nachgeahmt wird, endlich erwacht (eine Natur, die es bei mir nicht gibt, aber vielleicht das Wesen der Natur: den Überfluß? Das Überflüssige, danke, daß sie mich daran erinnern!), kommt ihr Kommen, kommt das Kommen dieser Menschen, die meine Texte sprechen, als das Zukünftigste aus dem ältesten Gewesenen hervor (und so spricht auch der Denker immer wieder aus mir hervor, nur leider völlig falsch, oder bin ich hier falsch?, weil man die Denker anders verstehen muß, vielleicht gar nicht), als ein Gewesenes, das nie veraltet, weil es seiner Natur nach immer das Jüngste ist, eigentlich das Letzte, das Letzte, das entstanden ist und jeden Abend – das Letzte wird das Erste sein – wieder neu entsteht und stattfindet […].[60]

Jelineks Geste des Schreibens materialisiert sich als Geste des Sprechens und weist als solche sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Dadurch wirft sie, wie Ulrike Haß treffend bemerkt, implizit stets die Frage auf, »was es heißt, nach Auschwitz Theater zu machen, etwas darzustellen oder etwas zu schreiben.«[61]

Der Raum der Jelinek'schen Sprache erweist sich mit Flusser gesprochen als »Innenraum des Sprechens«, der »zwar von Worten gefüllt [ist], aber diese Worte verwirklichen sich erst und werden in diesem Sinne Ideen, wenn sie ausgesprochen werden.«[62] In diesem Zusammenhang kommt der Dimension des Klangs eine besondere Bedeutung zu – eine Bedeutung, auf die Monika Meister mehrmals in Bezug auf die performative Qualität von Jelineks Theatertexten hingewiesen hat. Meister beschreibt im Unterstreichen der Differenz von Sprache und Sprechen einen »Resonanzraum«, den »der gesprochene Text, der verlautbarte, durch die Stimme zum Klingen gebrachte Text« hervorbringen würde.[63] Die »polyphone Klanglichkeit« eröffnet ein *in-between* zwischen

59 Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen«, S. 66.
60 Jelinek, Elfriede: »Es ist Sprechen und aus.«
61 Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen«, S. 62.
62 Flusser, Vilém: *Gesten*, S. 56.
63 Jezierska, Agnieszka/Meister, Monika: »Vom Ort des Sprechens – *Über Tiere* im Theater.« https://jelinekgender.univie.ac.at/koerper/jezierska-meister-ort-des-sprechens, 21.1.2017 [Zugriff am 20.10.2018].

Sprache und Sprechen, das sich in einem »Nebeneinander von Ich und Wir, von kollektiven Stimmen und Einzelstimmen« materialisiert.[64]

Was Meister in Bezug auf *Über Tiere* und *Winterreise* diagnostiziert, gilt auch für andere Theatertexte Jelineks, die vermehrt auf Sprechinstanzen verzichten und in der Forschung gemeinhin als »Sprachflächen« oder »Textflächen«[65] bezeichnet werden.[66] Wenngleich jüngere Ansätze dazu übergehen, diese Begriffe mit Termini des Rhizomatischen zu ergänzen bzw. zu ersetzen, so werden diese der Dynamik, die Jelineks changierende Wir/Ich-Konstellationen erzeugen, doch nicht hinlänglich gerecht. Gemeinsam mit Teresa Kovacs habe ich dafür plädiert, Jelineks ästhetische Verfahren der Defiguration als »schwärmendes Schreiben« zu fassen, um nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Dimension reflektieren zu können, die die stets zwischen einem undefinierten Wir und einem nicht weniger abstrusen Ich changierenden Figurationen in ihren Texten aufrufen.[67] So konstituieren sich etwa die Sprechinstanzen in *Die Schutzbefohlenen* stets »aus dem Nichts, verdichten sich zu einer scheinbaren Autorität, lösen sich aber sofort wieder auf und lassen damit jede Autorität brüchig erscheinen.«[68] Sie widersetzen sich fixen Zuschreibungen und verunmöglichen dadurch Identifikation und Einfühlung im aristotelischen Sinne. Die Denkfigur des Schwarms erlaubt es, solche Figurationen als »Körper ohne Oberfläche,«[69] als »Kollektiv ohne Zentrum«[70] zu begreifen und den temporären Hierarchien, die Jelineks kaskadenhaft angelegte Theatertexte entwerfen, analytisch zu begegnen. Gleichzeitig wird dadurch offensichtlich, wie unmittelbar diese Texte von einer performativen Setzung abhängig sind, oder,

---

64 Meister, Monika/Lodes, Birgit: »Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks *Winterreise*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik«. Reflexion und Revision*, S. 263–271, hier S. 267.

65 Jelinek selbst hat den Terminus bereits 1990 in einem Interview zu *Wolken.Heim.* vorgeschlagen. Vgl. Jelinek, Elfriede: »›Ich wollte diesen weißen Faschismus.‹ Interview mit Walter Vogl.« In: *Basler Zeitung*, 16.10.1990.

66 Zur Problematik dieser Begrifflichkeiten vgl. z.B. Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen«, S. 65–66.

67 Vgl. Felber, Silke/Kovacs, Teresa: »Schwarm und Schwelle. Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*.« In: *Transit* 10/1 (2015) http://transit.berkeley.edu/2015/felber_kovacs [Zugriff am 20.10.2018].

68 Ebd.

69 Horn, Eva: »Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Einleitung.« In: Gisi, Lucas Marco/Horn, Eva (Hg.): *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–27, hier S. 14.

70 Ebd., S. 7–8.

anders gesagt: wie sehr die Geste des Schreibens der Geste des Sprechens bedarf.

Doch wie ist es möglich, dieser aporetischen Dependenz von Schreiben und Sprechen zu begegnen, die in Bezug auf Jelineks Theater(texte) evident wird? Wie können diese intrinsisch miteinander verknüpften gestisch-poietischen Prozesse der Verkörperung, die stets zwischen einem transitiven »etwas Zeigen« und einem intransitiven »sich Zeigen« changieren, hinlänglich analysiert werden? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, möchte ich nach Vilém Flusser noch einen weiteren Denker des Gestischen in meine Überlegungen miteinbeziehen, nämlich Walter Benjamin.

1.1.3 Zitierend unterbrechen. Gesten mit Walter Benjamin denken

Mit Walter Benjamin gedacht figuriert die Geste grundsätzlich in einem *Zwischen*. Sie mäandert zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Text und Aufführung. Sie ist die »Mutter der Dialektik«, wie Benjamin in Bezug auf Brechts episches Theater betont, das er als genuin *gestisch* begreift: »Die Geste ist sein Material, und die zweckmäßige Verwertung dieses Materials seine Aufgabe.«[71] Tatsächlich sind Benjamins Reflexionen zur Geste untrennbar mit Bertolt Brechts Bestrebungen hinsichtlich eines neuen, nicht mehr aristotelischen Theaters verknüpft und befinden sich mithin an der Schnittstelle von geschichtsphilosophischem und ästhetischem Erkenntnisinteresse. Benjamins Betrachtungen differenzieren nicht zwischen dem Dramatiker, Theoretiker und Regisseur Brecht – sie speisen sich aus Theatertexten und programmatischen Notaten Brechts, aber auch aus eigenen Erinnerungen an selbst miterlebte Aufführungen. Insofern sind sie für ein Denken fruchtbar zu machen, das Theater als Prozess begreift: als Prozess, innerhalb dessen die Geste des Schreibens und die Geste des Sprechens einander bedingen.

Lange Zeit ist man in der Forschung davon ausgegangen, dass sich Benjamin dem Gestischen erstmals in seinen *Versuchen über Brecht* gewidmet hatte.[72] Diese Annahme entspricht jedoch einem Irrtum, wie Mi-Ae Yun nachwei-

---

71 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <1>.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 17–29, hier S. 28 und S. 19.

72 Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch Felber, Silke: »Versuche über die Geste. Benjamin und Brecht revisited.« In: Haberpeuntner, Birgit/Konrad, Melanie/Schulte, Christian (Hg.): *Gesten – Schwellen – Übergänge. Anschlüsse an Walter Benjamin*. Berlin: Vorwerk 8 (im Erscheinen).

sen konnte.[73] Benjamins Interesse für die Geste manifestiert sich bereits im *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, das er 1928/29 für die lettische Theatermacherin Asja Lacis verfasste, die nach der Revolution von 1917 in der russischen Stadt Orjol ein Theater mit Kriegswaisenkindern gegründet hatte.[74] Sie war es auch, die das erste Zusammentreffen Brechts und Benjamins initiiert hatte, zu dem es 1924 kam, das jedoch – dem Desinteresse Brechts geschuldet – zunächst ohne Folgen blieb.[75] Eine intensivere Annäherung fand erst im Mai 1929 statt – und zwar unmittelbar nach der Premiere der Brecht-Inszenierung von Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt*, die am 1. April über die Bühne des Theaters am Schiffbauerdamm ging. In einer Notiz Benjamins zu dieser Aufführung findet sich erstmals eine auf Brecht verweisende Verwendung des Gesten-Begriffs. Benjamin schreibt hier:

> Die Worte der Fleißer tragen erstaunlich viel. Sie haben das Gestische in der Sprache des Volkes, schöpferische Gewalt, die sich zu gleichen Teilen aus einem entschiednen Ausdruckswillen und aus Verfehlen und Ausgleiten zusammensetzt, vergleichbar der Geste des Exzentrikers.[76]

Es ist anzunehmen, dass das Prinzip der Geste von Anfang an elementarer Bestandteil der Gespräche zwischen Brecht und Benjamin gewesen ist. Die ersten publizistischen Auseinandersetzungen Benjamins mit Brecht stützen diese Hypothese. So heißt es in der am 6. Juli 1930 in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Arbeit *Aus dem Brecht-Kommentar* im Rekurs auf das Fragment *Untergang des Egoisten Johann Fatzer*: »›Der zweite Versuch <Geschichten vom Keuner>‹, sagt der Verfasser, ›stelle einen Versuch dar, Gesten zitierbar zu machen.‹«[77] Als Gesten führt Benjamin hier jene »der Armut, der Unwissenheit, der Ohnmacht«

---

73 Vgl. hierzu Yun, Mi-Ae: *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 58–63.

74 Vgl. Benjamin, Walter: »Programm eines proletarischen Kindertheaters.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften II.2*. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 763–768 [im Folgenden zitiert mit der Sigle GS und der Bandnummer].

75 Vgl. Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 55ff.

76 Benjamin, Walter: »Zu *Pioniere in Ingolstadt*.« In: Ders.: GS IV.2. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 1028–1029, hier S. 1028.

77 Benjamin, Walter: »Aus dem Brecht-Kommentar.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*, S. 40–44, hier S. 40.

an, die wiederum eine zitierbare »Haltung« hervorrufen würden. Zitierbar aber sind demnach »auch die Worte, die sie begleiten.«[78]

Wenngleich Benjamin seinen Text *Aus dem Brecht-Kommentar* für den am 24. Juni 1930 gehaltenen Radiovortrag *Bert Brecht* leicht abänderte, so übernimmt er darin die Passage über den Versuch der Zitierbarkeit der Geste wortwörtlich.[79] Auffällig an diesem Folgetext ist, dass Benjamin hier Brechts schriftstellerische Arbeit weniger als »Werk« liest, sondern vielmehr als »Apparat, Instrument«[80] und somit den konstruktivistischen Charakter von Brechts Texten hervorhebt, der wiederum auch für Benjamins Arbeiten charakteristisch ist: ein konstruktivistischer Charakter, der freilich auf eine spezifische, ihm inhärente Dialektik verweist. Denn dieses Instrument des Geschriebenen sei, so Benjamin weiter, »je höher es steht, desto mehr der Umformung, der Demontierung und Verwandlung fähig.«[81] Vor allem Brechts Auseinandersetzung mit der chinesischen Literatur habe gezeigt, »daß der oberste Anspruch, der dort an Geschriebenes gestellt wird, seine Zitierbarkeit ist. Es sei angedeutet, daß hier eine Theorie des Plagiats gründet, bei der den Witzbolden sehr schnell der Atem ausgehen wird.«[82] Der konstruktivistische Charakter von Brechts schriftstellerischem »Apparat« erweist sich mithin als gekoppelt an eine dekonstruktivistische, demontierende Partikularität, die in Benjamins geschichtsphilosophischer Rhetorik widerhallt. Im *Passagen-Werk* heißt es dazu:

> Das Geschehen, das den Historiker umgibt und an dem er teil nimmt, wird als ein mit sympathetischer Tinte geschriebener Text seiner Darstellung zu Grunde liegen. Die Geschichte, die er dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird.[83]

---

78 Ebd., S. 41.

79 Vgl. Benjamin, Walter: »Bert Brecht.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*, S. 9–16, hier S. 10.

80 Ebd., S. 15.

81 Ebd., S. 15.

82 Ebd., S. 15.

83 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 595. Benjamin bezieht sich hier auf Gustav Mayers Engels-Biografie, vgl. dazu die Anmerkung 595 des Herausgebers zum *Passagen-Werk* in Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.2. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 1309.

Das von Benjamin in Bezug auf Brecht so früh herausgearbeitete politisch-ästhetische Prinzip der (De-)Montage und des Zitats bildet die Grundlage seiner Überlegungen hinsichtlich einer materialistischen Geschichtsschreibung, die in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* gipfeln. Brecht erhält diese Thesen – gemeinsam mit der Todesnachricht Benjamins – im August 1941 und zeigt sich unmittelbar von ihnen angetan.[84] Die positive Resonanz verwundert nicht – schließlich greift Benjamin in den Thesen Überlegungen aus seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf, an dem er gemeinsam mit Brecht im Sommer 1936 in Skovsbostrand redaktionell gearbeitet hatte.[85] Angelegt aber sind diese Überlegungen bereits im *Passagen-Werk*. Das hebt auch Theodor W. Adorno hervor, wenn er behauptet, dass die Thesen »die erkenntnistheoretischen Erwägungen zusammenfassen, deren Entwicklung die des Passagenentwurfs begleitet hat.«[86] Umso interessanter erscheint mir der Umstand, dass sich Benjamin Brecht gegenüber in Bezug auf diese große, ihm so wichtige Arbeit eigentümlich zurückhaltend verhielt. Während er

84 Am 9. August notiert Brecht in seinem Arbeitsjournal: »Walter Benjamin hat sich in einem kleinen spanischen Grenzort vergiftet. […] Ich lese die letzte Arbeit, die er dem Institut für Sozialforschung eingeschickt hat. Günther Stern gibt sie mir mit der Bemerkung, sie sei dunkel und verworren, ich glaube, auch das Wort ›schon‹ kam darin vor. Die kleine Abhandlung behandelt die Geschichtsforschung und könnte nach der Lektüre meines ›Caesar‹ geschrieben sein (mit dem Benjamin, als er ihn in Svendborg las, nicht viel anfangen konnte). Benjamin wendet sich gegen die Vorstellung von der Geschichte als eines Ablaufs, vom Fortschritt als einer kraftvollen Unternehmung ausgeruhter Köpfe, von der Arbeit als der Quelle der Sittlichkeit, von der Arbeiterschaft als Protegés der Technik usw. Er verspottet den Satz, man müsse sich wundern, daß so etwas wie der Faschismus ›noch in diesem Jahrhundert‹ vorkommen könne (als ob er nicht die Frucht aller Jahrhunderte wäre). – Kurz, die kleine Arbeit ist klar und entwirrend (trotz aller Metaphorik und Judaismen), und man denkt mit Schrecken daran, wie klein die Anzahl derer ist, die bereit sind, so etwas wenigstens mißzuverstehen.« (Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolt Brechts* 27: *Journale* 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 12 [Werke aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle GBA, der Bandnummer und der Seitenanzahl zitiert].)

85 Benjamin hält dazu in einem Brief vom 10. August 1936 an Alfred Cohn fest: »Die Vormittage galten einer genauen Besprechung meiner […] Arbeit. Ihre Aufnahme durch Brecht ging nicht ohne Widerstände, ja Zusammenstöße von statten. Das alles aber war sehr fruchtbar und führte, ohne den Kern der Arbeit im geringsten anzutasten, zu mehreren bemerkenswerten Verbesserungen.« (Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* V (1935–1937). Hgg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 349.)

86 Adorno, Theodor W.: *Über Walter Benjamin*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 26.

Theodor und Gretel Adorno sowie Gershom Scholem regelmäßig den Fortschritt seiner Arbeit beschrieb, aber auch Siegfried Kracauer, Hugo von Hofmannsthal und Max Horkheimer immer wieder darüber unterrichtete, ist nur ein einziger, mit 20. Mai 1935 datierter Brief an Brecht erhalten, in dem Benjamin »mein Buch – das große, über das ich Ihnen einmal berichtete,«[87] anspricht. Im Sommer 1938, den er zum vierten (und letzten) Mal bei Brecht in Skovsbostrand verbringt, arbeitet er intensiv daran – man kann davon ausgehen, dass die (vorläufige) Durchsicht der Materialien dort vorgenommen bzw. abgeschlossen worden ist.[88] Zudem schreibt Benjamin zu dieser Zeit intensiv an seinem Baudelaire-Fragment, einem »Miniaturmodell« des *Passagen-Werks*, wie er selbst in einem Brief an Max Horkheimer bemerkt.[89] Doch dürfte sich Brecht nicht sehr positiv zu dieser Arbeit geäußert haben. In einem Brief an seine Freundin Kitty Marx-Steinschneider spricht Benjamin davon, seine Arbeit »trotz aller Freundschaft zu Brecht in größter Abgeschiedenheit durchzuführen. Sie enthält ganz bestimmte Momente, die für ihn nicht zu assimilieren sind.«[90] Tatsächlich notiert Brecht am 25. Juli 1938 in seinem Arbeitsjournal:

> Benjamin ist hier. Er schreibt an einem Essay über Baudelaire. Da ist gutes, er weist nach, wie die Vorstellung von einer bevorstehenden geschichtslosen Epoche nach 48 die Literatur verbog. Der Versailler Sieg der Bourgeoisie über die Kommune wurde vorauseskomptiert. Man richtete sich mit dem Bösen ein. Es bekam Blumenform. Das ist nützlich zu lesen. Merkwürdigerweise ermöglicht ein Spleen Benjamin, das zu schreiben. Er geht von etwas aus, was er *Aura* nennt, was mit dem Träumen zusammenhängt (dem Wachträumen). Er sagt: wenn man einen Blick auf sich gerichtet fühlt, auch im Rücken, erwidert man ihn. (!) Die Erwartung, daß, was man anblickt, einen selber anblickt, verschafft die Aura. Diese soll in letzter Zeit im Zerfall sein. Zusammen mit dem Kultischen. Benjamin hat das bei der Analyse des Films entdeckt, wo Aura zerfällt durch die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken. Alles Mystik, bei einer Haltung gegen Mystik. In solcher Form wird die materialistische Geschichtsauffassung adaptiert! Es ist ziemlich grauenhaft.[91]

---

87 Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* V (1935–1937), S. 81 [Brief an Bertolt Brecht, 20.5.1935].

88 Vgl. dazu die Anmerkungen des Herausgebers zum *Passagen-Werk* in Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.2, S. 1263.

89 Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* VI (1938–1940). Hgg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 64 [Brief an Max Horkheimer, 16.4.1938].

90 Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* VI (1938–1940), S. 143 [Brief an Kitty Marx-Steinschneider, 20.7.1938].

91 Brecht, Bertold: GBA 26: *Journale 1. 1913–1941*, S. 315.

Der Eintrag demonstriert, dass Brechts Urteil über Benjamin bei weitem nicht so uneingeschränkt enthusiastisch ausfiel wie umgekehrt. Brecht schätzte Benjamin hauptsächlich als Kritiker seiner eigenen Arbeiten und erwartete von ihm »fachmännische Urteile,«[92] wie es Margarete Steffin, die Benjamins Aufsatz *Was ist das epische Theater?* für Brecht abgeschrieben hatte, auf den Punkt brachte.[93] In diesem heute so viel zitierten Text überträgt Benjamin die von Brecht ins Spiel gebrachte Geste erstmals auf dessen Theater.

Was ist das epische Theater? entstand anlässlich der *Mann ist Mann*-Inszenierung im Staatlichen Schauspielhaus Berlin. Wenige Wochen vor der Premiere am 6. Februar 1931 hatte Brecht in seinen *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* zum ersten Mal theoretische Überlegungen zum epischen Theater publiziert, die nun von Kritikern wie Alfred Kerr oder Bernhard Diebold vor der Folie der *Mann ist Mann*-Aufführung auf ihre Haltbarkeit geprüft wurden.[94] Die aus diesem komparatistischen Verfahren resultierende Kritik Diebolds führte dazu, dass der Essay niemals in der *Frankfurter Zeitung*, wo er veröffentlicht werden sollte, abgedruckt worden ist.[95] Dass die Geste im Fokus dieser bahnbrechenden Brecht-Analyse steht, wird schon aus dem Typoskript *Studien zur Theorie des epischen Theaters* ersichtlich, das offenbar eine Vorarbeit zu dem 1931 fertiggestellten Aufsatz darstellt. »Das epische Theater ist gestisch«, lautet der erste Satz dieses programmatischen Entwurfs, der bereits in nuce wesentliche Überlegungen Benjamins zum Theater Brechts enthält und sich an drei grundsätzlichen Fragen abarbeitet: »Erstens, woher bezieht das epische Theater seine Gesten? Zweitens, was versteht man unter einer Verwertung von Gesten? Als drittes würde sich dann die Frage anschließen: auf Grund welcher Methoden findet im epischen Theater die Verarbeitung und Kritik der Gesten statt?«[96] Was Benjamin hier in wenigen Sätzen skizziert, führt er im eigentlichen Aufsatz *Was ist das epische Theater?* näher aus. Als unverwechselbare Vorzüge der Geste hebt er zum einen ihre minimale Verfälschbarkeit hervor und zum anderen den Umstand, dass sie »einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende«[97] habe. Daraus leite sich die ihr inhärente Dialektik ab, die

---

92 Margarete Steffin an Walter Benjamin [30.5.1938], zit.n. Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht*, S. 228.

93 Vgl. Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht*, S. 235.

94 Vgl. ebd., S. 182–183.

95 Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: »Bertolt Brecht.« In: Lindner, Burkhardt: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 77–91, hier S. 80.

96 Benjamin, Walter: »Studien zur Theorie des epischen Theaters.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*, S. 30–31, hier S. 30.

97 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 19.

Benjamin zu folgendem Schluss führt: »Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrunde.«[98] Die Unterbrechung von Abläufen wiederum bewirke die für Brechts Theater so zentrale Entdeckung von Zuständen.

Es ist nur konsequent, dass sich Benjamin im Versuch, diese Überlegung so anschaulich wie möglich zu gestalten, auf eine von Brecht konzipierte Figur stützt, nämlich auf den Keuner:

> Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt da ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, ein Kopfkissen zu ballen, um es nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um einen Schupo zu holen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. »Tableau«, wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: der Fremde stößt jetzt auf den Zustand: zerknülltes Bettzeug, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. […] So dringt Keuner – so heißt der Fremde – in die Höhle des einäugigen Ungetüms »Klassenstaat«.[99]

Was Benjamin hier in Bezug auf Brechts Theater ausführt, beschreibt gleichzeitig einen wesentlichen Ansatz seiner geschichtsphilosophischen Erwägungen. Wie Keuner einen Ablauf unterbricht und dadurch alle Beteiligten aus ihrem Zusammenhang reißt, so bewirkt der materialistische Geschichtsschreiber durch sein zitierendes Verfahren, dass »der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird,«[100] wie es im weiter oben bereits angeführten Notat aus dem *Passagen-Werk* heißt.

Tatsächlich dürften sich die beiden Denker intensiv über Fragen des Diskontinuitiven ausgetauscht haben. Wenngleich Benjamin Brecht gegenüber eher zurückhaltend mit seinen *Passagen* verfuhr, so sind es doch leitmotivische Formulierungen dieser Arbeit, die in Brechts Texten widerhallen. In einem Nachtrag zum *Messingkauf*, den Brecht in seinem Arbeitsjournal am 3. August 1940 notiert, heißt es programmatisch:

> Bei der aristotelischen Stückkomposition und der dazugehörigen Spielweise (die beiden Begriffe sind eventuell umzustellen) wird die Täuschung des Zuschauers über die Art und Weise, wie die Vorgänge auf der Bühne sich im wirklichen Leben abspielen und dort zustande kommen, dadurch gefördert, daß der Vortrag der Fabel ein absolutes Ganzes bildet. Die Details können nicht einzeln mit ihren korrespondierenden Teilen im wirklichen Leben konfrontiert werden. Man darf nichts »aus dem Zusammenhang reißen«, um es etwa in den Zusammenhang der Wirklichkeit zu bringen. Das wird durch die

98 Ebd., S. 19.
99 Ebd., S. 20–21.
100 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.1, S. 595.

> verfremdende Spielweise abgestellt. Die Fortführung der Fabel ist hier diskontinuierlich […].[101]

Die *Unterbrechung* ist es mithin, an der Brecht den wesentlichen Unterschied zwischen dem herkömmlichen und dem von ihm propagierten nichtaristotelischen Theater festmacht. Er will ein das Prinzip der Diskontinuität ins Zentrum rückendes Theater. Die zitierte Notiz, die diese Forderung so eindrücklich belegt, ist nicht nur von Benjamins *Passagen-Arbeit* geprägt.[102] Gleichwohl spricht aus diesen Zeilen die Lektüre der zweiten Version des Essays *Was ist das epische Theater?*, die bei Brecht zunächst – schenkt man einem Brief Margarete Steffins Glauben – auf wenig Zuspruch gestoßen ist.[103] Wenngleich Benjamin selbst diesen 1939 anonym in *Maß und Wert* publizierten Text als eine gering überarbeitete Version des zehn Jahre zuvor entstandenen Brecht-Essays beschreibt,[104] so ist dieser tatsächlich als eigenständige Arbeit zu betrachten. *Was ist das epische Theater?* <2> rekurriert auf neue Texte und Inszenierungen Brechts und enthält Schlüsseltermini, an denen wesentliche Bewegungen abgelesen werden können, die sowohl die Theatertheorie Brechts als auch das Benjamin'sche Denken der 1930er-Jahre prägen. Die Unterbrechung wird hier von Benjamin erst-

---

101 Brecht, Bertolt: GBA 26: *Journale* 1, S. 406–407. Die Passage findet sich auch in einem »Nachtrag zur Theorie des ›Messingskaufs‹« (vgl. Brecht, Bertolt: GBA 22.2: *Schriften* 2, S. 701).

102 Exemplarisch sei hier auf folgende Passage verwiesen: »Für den materialistischen Dialektiker ist die regulative Idee der Tradition von den herrschenden Klassen (also in erster Linie von der Bourgeoisie), die Kontinuität die regulative Idee der Tradition von den Unterdrückten (also in erster Linie vom Proletariat).« (Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.1, S. 459–460.)

103 »Warum ich Ihnen nicht schrieb über den aufsatz in MASS UND WERT? Das kann ich Ihnen sagen, obwohl br. es nicht wollte: *ehrlich* gesagt, gefiel er mir nicht. auch freunden von mir nicht. aber ich *kann* Ihnen jetzt nichts näheres darüber schreiben (helli versprach, es zu tun), da ich den aufsatz nicht mehr hier habe. nur eines: warum bleiben Sie so hartnäckig dabei (ich fragte schon letztes mal danach), das stück FURCHT UND ZITTERN zu nennen? finden Sie das nicht selber einen schlechten titel? (ich schreibe es aber noch einmal, dass es FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES heißt).« (Margarete Steffin an Walter Benjamin [August 1939], zit.n. Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht*, S. 234–235.)

104 So merkt Benjamin in einem Brief an Gretel Adorno an: »Es ist zehn Jahre her, daß ich auf Veranlassung der Frankfurter Zeitung einen Aufsatz ›Was ist das epische Theater?‹ schrieb. […] Jetzt habe ich ihn, mit geringfügigen Änderungen, in ›Maß und Wert‹, die eine Debatte über Brecht eröffnen, untergebracht.« (Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* VI (1938–1940), S. 309 [Brief an Gretel Adorno, 26.6.1939].

mals als Methode zur »Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen«[105] beschrieben und erfährt als solche innerhalb von Benjamins Beschäftigung mit Brechts nicht-aristotelischer Dramaturgie eine besondere Aufmerksamkeit. Auffallend ist, dass sich Benjamin in diesem Zusammenhang vorrangig einer kinematografischen Begrifflichkeit bedient:

> Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen, die gestischen Konventionen heben eine Situation gegen die andere ab.[106]

Die von der filmischen Montage inspirierte Unterbrechung offenbart sich mithin als Methode zur Entdeckung von durch den Chock erfahrbar werdenden Zuständen. Die Gesten, die wir durch eine derartige Unterbrechung erhalten, zeigen den Menschen aber nicht als Subjekt seiner eigenen Handlungen, sondern vielmehr als dem Geschehen ausgesetzt, wie die Philosophin Kim Hyun-Kang unterstreicht: »Die Geste ist der Modus des *Außer-sich-Seins* schlechthin.«[107]

Dass sowohl Benjamin als auch Brecht eine spezielle Faszination für den (Stumm-)Film (den Brecht übrigens grundsätzlich als »Gestentafel«[108] bezeichnete) hegten, ist bekannt. Interessant aber erscheint mir, dass beide auch in ihren theatertheoretischen Schriften darauf zurückkommen – und zwar mit dem Effekt, das ent- und aufdeckende Potenzial der unterbrechenden Geste hervor-

105 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>« In: Ders.: *Versuche über Brecht*, S. 32–39, hier S. 35.

106 Ebd., S. 37–38. Dieselbe Passage findet sich in der Abhandlung *Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf*. Benjamin verfasste sie anlässlich der Uraufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, die er im Mai 1938 in Paris miterlebt hatte (vgl. Benjamin, Walter: »Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf. Zur Uraufführung von acht Einaktern Brechts.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*, S. 49–53, hier S. 50. Der zuletzt zitierte Satz unterscheidet sich minimal, er lautet hier: »Die Songs, die Beschriftungen im Bühnenbilde, die gestischen Konventionen der Spielenden heben die eine Situation von der andern ab.«). Interessanterweise bezeichnete Brecht *Furcht und Elend* als »Gestarium« und »Gestentafel« (vgl. Brecht, Bertold: GBA 26: *Journale 1. 1913–1941*, S. 318.)

107 Hyun-Kang, Kim: »Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin.« In: Richtmeyer, Ulrich et al. (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: transcript 2014, S. 107–126, hier S. 108.

108 Brecht, Bertold: GBA 21: *Schriften 1. 1914–1933*, S. 211.

zukehren. Eindrücklich zeigt sich das in einer 1945 entstandenen Passage des *Messingkauf*, in der es heißt:

> Der Augsburger nahm einen Film von der Weigel beim Schminken. Er zerschnitt ihn, und jedes einzelne Bildchen zeigte einen vollendeten Ausdruck, in sich abgeschlossen und mit eigener Bedeutung. »Man sieht, was für eine Schauspielerin sie ist«, sagte er bewundernd. »Jede Geste kann in beliebig viel Gesten zerlegt werden, die alle für sich vollkommen sind. Da ist eines für das andere da und zugleich für sich selber. Der Sprung ist schön und auch der Anlauf.« Aber das wichtigste schien ihm, daß jede Muskelverschiebung beim Schminken einen vollkommenen seelischen Ausdruck hervorrief. Die Leute, denen er die Bildchen zeigte und die Frage vorlegte, was die verschiedenen Ausdrücke bedeuteten, rieten bald auf Zorn, bald auf Heiterkeit, bald auf Neid, bald auf Mitleid.[109]

Das Zerschneiden des Filmes, das Brecht hier beschreibt, kann mit Benjamin als unterbrechender, gestischer Akt gelesen werden, der eine Verfremdung und also Entdeckung von Zuständen provoziert. Wenngleich Brecht die zweite Version von *Was ist das epische Theater*? zu ihrer Entstehungszeit offenbar abgelehnt hat, so erscheint sie hier im *Messingkauf* gekonnt in Szene gesetzt. Brecht beruft sich eindeutig auf Benjamins Paradigma, wonach die Geste das Kontinuum des Geschehens aufbricht und es in Bruchstücke einer unabgeschlossenen Wirklichkeit fragmentiert. Genau darin liegt das politische Potenzial der gestischen Theorie Brechts und Benjamins, das sie für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Formen des Theaters so relevant macht.

Die politische Qualität der Unterbrechung hebt auch Adorno hervor – und zwar nicht in seinem *Engagement*-Essay, sondern in der *Ästhetischen Theorie*, in der es zunächst paradigmatisch heißt: »Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische.«[110] Die Besonderheit der Thesen in Brechts Stücken ergibt sich seiner Ansicht nach daraus, wie sie »zum Zerfall der Einheit des Sinnzusammenhangs«[111] beitragen. Das Engagement Brechts zeige sich in seiner Zerrüttung des Kunstwerks.[112] Tatsächlich bringt Adorno hier schlichtweg auf den Punkt, was Benjamin bereits vorgedacht hat: dass Theater nicht (nur) dann »engagiert« ist, wenn es politische Themen aufs Tableau bringt, sondern dass sich sein politisches Potenzial in der Suspendierung von Kohärenz und Kohäsion, mithin in seiner Form äußert.

---

109 Brecht, Bertolt: *GBA 22.2: Schriften 2*, S. 811.

110 Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften 7: Ästhetische Theorie.* Hgg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 221.

111 Ebd., S. 366.

112 Vgl. ebd., S. 366.

Das Unterbrechen, so Benjamin, sei »eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung […]. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus.«[113] Die Geste sprengt Handlung, Sinnzusammenhang und Kunstwerk auf, erteilt Einfühlung und Illusion eine strikte Absage. Sie ist die *Mutter der Dialektik* und somit höchst politisch.

1.2 Dramaturgien des (Dis-)Kontinuitiven

1.2.1 Vom epischen Theater Brechts zum gestischen Theater Jelineks

Für Jelineks intertextuelles Verfahren erweist sich das Benjamin-Brecht'sche Prinzip der Unterbrechung als konstitutiv. Die dramaturgische Produktion der Autorin orientiert sich an Methoden der Montage sowie der Collage und zielt darauf ab, bestehende Bild- und Textzusammenhänge zugunsten einer Sichtbarmachung des Konstruktionscharakters von Sprache und Literatur zu zerstören.[114] In ihrem bereits 1984 verfassten programmatischen Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* spricht Jelinek davon, »vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen.«[115] Der Text entstand anlässlich ihrer Ibsen-Fortschreibung *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1977), die Jelinek selbst als »eine Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur, den Mitteln der Popkultur der fünfziger und sechziger Jahre«[116] sieht. Es gehe ihr darum, »im Sinne des Brechtschen Lehrstücks«[117] Typen bzw. Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen.

Tatsächlich ist die Nähe zu Brecht, die Jelinek hier für ihr dramaturgisch-ästhetisches Verfahren behauptet, auch von der Forschung immer wieder hervorgehoben worden – jedoch hauptsächlich in Bezug auf die frühen Theatertexte Jelineks. So kommentiert Marlies Janz den Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* wie folgt:

113 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>«, S. 36.
114 Vgl. hierzu etwa Vogel, Juliane: »Intertextualität.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 47–55, hier S. 47.
115 Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.« In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), S. 14–16, hier S. 14.
116 Ebd., S. 14.
117 Ebd., S. 14.

> Obwohl diese Ausführungen von grundsätzlicher Bedeutung sind für die Technik auch der späteren Stücke Jelineks, trifft der Hinweis auf Brechts Lehrstück […] doch wohl nur auf das *Nora*-Stück zu. »Lehrstückhaft« in Jelineks *Nora*-Version ist die marxistische Aufdeckung der Verschlungenheit von »Ökonomie« und »Emanzipation«, aber auch die Tatsache, daß das *Nora*-Stück der wohl einzige Text Jelineks ist, der eine »positive Heldin« in der Figur der Arbeiterin Eva kennt.[118]

Gerda Poschmann geht in ihrer Publikation *Der nicht mehr dramatische Theatertext* einen Schritt weiter und bezieht sich auf den 1991 entstandenen Text *Totenauberg*, wenn sie behauptet, dass Jelinek »das Schreiben fürs Theater in Brecht-Nachfolge für sich entdeckt«[119] habe. Jedoch stützt sich auch sie in ihrer Analyse elementar auf autopoetische Äußerungen Jelineks – in diesem Falle auf eine Interviewaussage der Autorin, die Posch heranzieht, um »die Herkunft ihres [Jelineks, Anm. SF] Denkens vom epischen Theater«[120] zu behaupten. In besagtem Interview heißt es: »Ich will keine Schauspieler, die ›Tiefe‹ vortäuschen: Die Schauspieler sollen sich nicht einbringen, nicht etwas darstellen, nicht so tun, als ob das Spiel auf der Bühne Leben wäre. In keinem Fall sollen sie sprechen. Sie sollen ›Sprechmaschinen‹ sein.«[121]

Auch Franz Norbert Mennemeier will in Jelineks Theatertexten die »epische Dramaturgie Brechts« wiederentdeckt haben und verweist in diesem Kontext einmal mehr auf die *Nora*-Fortschreibung.[122] Im Gegensatz dazu liest Evelyn Annuß Jelineks *Nora* sehr überzeugend »im Kontext der brechtschen Lehrstückversuche, die es vom epischen Theater zu differenzieren«[123] gelte. In ihrer wegweisenden Dissertation *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens* betont sie, dass die Figurenrede in diesem *Die Maßnahme* zitierenden Theatertext deutlicher an Brecht erinnere als in Jelineks späteren Arbeiten für das Theater.[124] Jelineks Werk erstmals an der Schnittstelle von Rhetorik und Theaterwissenschaft analysierend, fragt Annuß danach, inwiefern die darin emergieren-

118 Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 32.
119 Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 195.
120 Ebd, S. 195.
121 Roeder, Anke: »›Ich mache Theater für Schuldige.‹ Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.« [1992], zit.n. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 195.
122 Mennemeier, Franz Norbert: »Montage und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek.« In: Fritz, Horst (Hg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen: Francke 1993, S. 53–82, hier S. 78.
123 Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 49.
124 Vgl. ebd., S. 46.

de Form der Rede die spezifischen Aufführungsbedingungen stellvertretenden Sprechens reflektiert und in welchem Verhältnis dieses Verfahren zur brechtschen Theaterästhetik steht. Es ist Annuß' Verdienst, hervorgehoben zu haben, dass es sich bei Jelineks Absage an die personale Darstellung keinesfalls um ein simples Spiel mit Referenz und Fiktion handelt. Vielmehr würden die Texte der Autorin die rhetorische Figur der Prosopopoiia performativ ausloten, »um im Zitat deren Darstellungsmodus zu erinnern und die in der zitierten Praxis offenbar werdende Möglichkeit der Revision beziehungsweise der nachträglichen Gegenrede zu demonstrieren.«[125] Gerade darin würden sich Jelineks Theatertexte als »Fortschrift der brechtschen Lehrstückexperimente«[126] begreifen lassen: »An ›den anderen‹ Brecht anknüpfend, widerstreitet sowohl Jelineks als auch Müllers Arbeit – darin sind ihre Texte Lehrstückpraxis in Potenz – der kalkulierbaren Didaxe und überantwortet sich dem Publikum zur politischen Selbstverständigung.«[127]

Im Anschluss an Annuß' einflussreiche Arbeit behaupten auch Roland Koberg und Verena Mayer in ihrer 2006 publizierten Jelinek-Biografie, dass sich die Autorin v.a. in ihren frühen Texten am Brecht'schen Lehrstück orientiert habe, und verweisen in diesem Zusammenhang auf *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*, auf *Clara S., musikalische Tragödie* (1981) und auf *Burgtheater. Posse mit Gesang* (1982).[128]

Während der Großteil der germanistischen Jelinek-Forschung die Bezüge zu Brecht eher peripher abhandelt, geht Moritz Schramm in seiner Gegenüberstellung der beiden Theaterästhetiken etwas mehr in die Tiefe und behauptet, dass Jelineks Werk von einem ähnlichen Anspruch auf Historisierung und Denaturalisierung geprägt sei wie Brechts episches Theater. Zeigen würde sich dies etwa bereits anhand des 1970 verfassten Essays *Die endlose Unschuldigkeit*, der sich stark an Roland Barthes' Mythenkritik orientiert und sich mit den Wirkmechanismen massenmedialer Rhetoriken auseinandersetzt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die terminologische Nähe zu Brechts viel beachteter Skizze *Die Straßenszene* (1938), auf die Schramm hinweist.[129] Wenngleich

125 Ebd., S. 254.
126 Ebd., S. 254.
127 Ebd., S. 254.
128 Vgl. Koberg, Roland/Mayer, Verena: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 188.
129 Vgl. Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz – Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*. Brüssel: Koninklije Vlaamse Academie van Belgie 2008, S. 59–69, hier S. 61. Diesen Text bespricht auch Hanna Klessinger, die Brecht und (u.a.) Jelinek im Kontext

beide Schriftsteller*innen ein repräsentatives, auf Identifikation und Illusion basierendes Theatermodell ablehnen würden, so weise Jelineks Theater aber doch auch erhebliche Unterschiede zu Brechts epischem Theater auf.[130] Bei Jelinek liege eine »Radikalisierung des kritischen Anspruchs«[131] vor, die sich Schramm zufolge darin zeigt, dass die psychologische Figur bei Jelinek nicht – wie bei Brecht – durch einen Typus ersetzt wird, sondern es die Sprache selbst ist, die hier spricht: Schauspieler*innen würden lediglich als Träger*innen von sprachlichen Äußerungen erscheinen. Eine weitere Differenz bestehe im politischen Anspruch. Wollte Brecht die Arbeiterklasse als historisches Subjekt gewinnen, so sei dieser Anspruch bei Jelinek nicht mehr gegeben: »Es gibt in Jelineks Theater keine Identifikationsfigur mehr, es gibt keine Lehre im Sinne des brechtschen Lehrstücks und es gibt auch kein historisches Subjekt, das sich über seine historische Lage bewusst sein könnte.«[132] Als diesbezügliche Ausnahme führt auch Schramm Jelineks *Nora*-Fortschreibung an. Der Unterschied zwischen den Theaterkonzepten von Brecht und Jelinek liege in einer, wie er formuliert, »veränderten Einstellung zur Theatralik.«[133] Der Brecht'schen Reduktion des sprachlichen und theatralen Materials zugunsten einer Desillusionierung des Theaters setze Jelinek ein Exponieren der Künstlichkeit der Sprache entgegen sowie »eine Übersteigerung der Mythen in einem artifiziellen Bild.«[134] Die wesentliche Differenz aber bestehe darin, dass Brecht – und hier beruft sich Schramm wörtlich auf Jelineks Brecht-Essay – »Inhalt und Form so leidenschaftlich zur Deckung, zur Entsprechung zu bringen gewünscht« habe, während sie selbst sich ganz im Gegenteil darauf konzentriere, den »Spalt« zwischen Inhalt und Form zu exponieren.[135]

Eine Ausnahme in der Jelinek-Forschung stellt Lara Stevens dar, die die Parallelen zu Brecht nicht in den frühen Arbeiten Jelineks sucht, sondern sie in *Bambiland* (2003) nachzeichnet. In Rückbezug auf Brechts episches Theater und Julia Kristevas Theorie der Intertextualität beschreibt Stevens *Bambiland* als »gestisch«, indem sie festhält:

---

des »postdramatischen« Theaters engführt. Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 51–53.

130 Vgl. Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz«, S. 62f.

131 Ebd., S. 62.

132 Ebd., S. 63.

133 Ebd., S. 63.

134 Ebd., S. 63.

135 Jelinek, Elfriede: »Zu Brecht«, zit.n. Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz«, S. 68.

> If the fundamental operation of Brechtian *gestus* is to show that behaviour is learned rather than innate, then the *gestic* intertextuality of *Bambiland* shows that our understanding of the war in the West is also learned, constructed and mediated by various interest groups with ideological biases.[136]

Wenn Stevens von »gestischer Intertextualität« spricht, dann bezieht sie sich auf die intersubjektive Qualität des Brecht'schen *Gestus*-Begriffs, der in Kontrast zur Benjamin'schen Denkfigur der Geste steht. Benjamins Idee der Geste nämlich, so Günther Heeg, »unterscheidet sich radikal von jenem gestischen Zeigen *auf* soziale Verhältnisse, das sich unterm Diktat des Grundgestus der Szene in den fünfziger Jahren in Brechts Theaterpraxis eingebürgert hat.«[137] Im Gegensatz zum Grundgestus entspringe die von Benjamin skizzierte Geste der Unterbrechung und stehe damit jenseits von Intentionalität und Finalität, sehe sich mithin »um die Souveränität des Handelns gebracht.«[138] Gerade ein solches Denken erlaubt es meiner Ansicht nach, Elfriede Jelineks zitierend-montierendes Verfahren als gestisches Theater zu lesen.

1.2.2 Cut and Paste – Bausteine einer widerständigen Praxis

Worauf Lara Stevens in ihrer inspirierenden *Bambiland*-Lektüre nicht näher eingeht, ist das Grundprinzip, dem die von ihr als »gestisch« beschriebene Intertextualität Jelineks unterliegt: nämlich das der Unterbrechung. Das Zusammennähen eines »patchwork of intertextual references,«[139] das auf dem Modus des Zitats basiert, verlangt schließlich nicht nur nach zusammenfügenden Stichen, sondern zuallererst nach einem Auseinanderreißen, einem Fragmentieren von etwas Vorgefundenem. »Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen,«[140] heißt es bei Benjamin. Dieser Prozess des Unterbrechens bringt *Gesten* hervor, die wiederum ihrerseits unterbrechen – oder, wie Samuel Weber es auf den Punkt bringt: »Gestures, Benjamin argues, emerge *in* and *through* the process of interrupting action. They are therefore constituted by and as interruptions.«[141]

Wenn Benjamin für das epische Theater Brechts festhält, dass es Handlung und Abläufe grundsätzlich unterbricht, so gilt dies auch für Jelineks Tragödi-

---

136 Stevens, Lara: »Gestic Intertextuality in Elfriede Jelinek's *Bambiland*.« In: *Austrian Studies* 22 (2014), S. 72–88, hier S. 88.
137 Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 174.
138 Ebd., S. 174.
139 Stevens, Lara: »Gestic Intertextuality in Elfriede Jelinek's *Bambiland*«, S. 88.
140 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>«, S. 36.
141 Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press 2010, S. 100.

enfortschreibungen. In *Bambiland* – um bei Stevens' Textbeispiel zu bleiben – setzt die Autorin im kritischen Sezieren der Berichterstattung über den Irakkrieg das Strukturelement des Botenberichts ein, das in seiner Kohäsion und Kohärenz boykottierenden Partikularität als gestisch-dramaturgisches Mittel par excellence gelesen werden kann. Der Botenbericht evoziert genau das, was Benjamin für Brechts episches Theater hervorstreicht, nämlich eine »Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen«, die sich »mittels der Unterbrechung von Abläufen [vollzieht].«[142] Der Einsatz dieses Mediums bewirkt somit das, was Jelinek bereits in ihrem Essay »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein« beschworen hat, wo sie davon spricht, »vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen.«[143] Im Ent-Decken solcher Zustände offenbart sich die unterbrechende Geste jenseits von Kohärenz und Intention, jenseits von Erwartung, Illusion und Einfühlung. Sie bewirkt vielmehr eine Suspension aller Gerichtetheit.

Mit Uwe Wirth scheint sich das gestisch-zitierende Verfahren Jelineks als Spielart des *Pfropfens* begreifen zu lassen. Der Germanist beschreibt diese ursprünglich im hortikulturellen Bereich angesiedelte Aktivität im Rückgriff auf Jacques Derridas Überlegungen zur *greffe citationelle* als elementare Kulturtechnik, die in den *Cut and Paste*-Verfahren unserer medialen Gegenwart wiederkehrt.[144] Wenn das lateinische Synonym *inserere* das *Einfügen* hervorhebt, das dem Prozess des Pfropfens innewohnt, so stellt sich in Bezug auf Jelineks intertextuelle Schreibweise aber auch die Frage, wo die Autorin das Material auffindet, das sie (uns mit) ihren Texten aufpfropft, und wie sie damit hantiert. In einem Interview aus dem Jahr 2014 gibt sie diesbezüglich Folgendes zu Protokoll:

> Wenn ich Zitate recherchiere, nehme ich natürlich das Netz. Aber für die Zitate, die ich in die Texte einbaue und die ich beim Schreiben ja fast immer auch verändere, bewußt »verfälsche«, kann ich die Elektronik (noch) nicht verwenden. Die Zitate werden in meine Texte niemals mit copy and paste eingefügt, sondern immer abgeschrieben und eben verändert.[145]

Jelinek schneidet also nicht einfach aus und fügt ein – sie *schreibt ab* und bedient sich somit eines Verfahrens, das für Walter Benjamins unterbrechende,

142 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>«, S. 35.

143 Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«, S. 14.

144 Vgl. Wirth, Uwe: »Pfropfen.« In: Christians, Heiko/Bickenbach, Matthias/Wegmann, Nikolaus (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Bd. 2.* Köln et al.: Böhlau 2018, S. 328–342, hier S. 329.

145 Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek, 27. Februar 2014.*

zitierende Forschungspraxis konstitutiv ist. Das Abschreiben bedeutet für Benjamin nicht nur einen notwendigen, sondern darüber hinaus einen konspirativen Akt, den er ganz bewusst von der Tätigkeit des Lesens unterscheidet. In seinem Text *Einbahnstraße* betont er diese Differenz und zieht dafür Verben des Reisens heran:

> Nur wer die Straße geht, erfährt von ihrer Herrschaft und wie aus eben jenem Gelände, das für den Flieger nur die aufgerollte Ebene ist, sie Fernen, Belvederes, Lichtungen, Prospekte mit jeder ihrer Wendungen herauskommandiert, wie der Ruf des Befehlshabers Soldaten aus einer Front. So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt. Das chinesische Bücherkopieren war daher die unvergleichliche Bürgschaft literarischer Kultur und die Abschrift ein Schlüssel zu Chinas Rätseln.[146]

Es ist davon auszugehen, dass Benjamin in diesem Textabschnitt seine eigene Arbeit am *Passagen-Werk* reflektiert, die ihn von 1927 bis zu seinem Tod beschäftigt hat. Ein Großteil dieses fragmentarischen Zitatwerks entstand in der Bibliothèque Nationale in Paris, wo Benjamin viele Tage damit verbrachte, einzelne Passagen aus Büchern *abzuschreiben*. Das Abschreiben entspricht bei ihm einer flanierenden, streunenden Tätigkeit, die sich ganz anders auswirke als das Lesen, das Benjamin zufolge einer (über-)fliegenden Aktivität gleichkommt. Während sich der Benjamin'sche Abschreiber im Schritttempo durch einen Text bewegt und unterschiedliche Sichtweisen einnimmt, lernt der fliegende Leser »die neuen Abschnitte seines Inneren nie kennen.«[147] Freddie Rokem hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich eine ähnliche Analogie in Benjamins *Angelus Novus* findet, der als Fliegender »die einzelnen historischen Ereignisse nicht auseinanderhalten [kann]: Er sieht ›eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer um Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert‹.«[148] Dem Abschreibenden wiederum, so Rokem weiter, sei es möglich, »eine Kette individueller und eindeutiger Katastrophen zu sehen.«[149] Die herausragende Besonderheit des Abschreibens aber manifestiert sich für den Theaterwissen-

---

146 Benjamin, Walter: »Einbahnstraße.« In: Derselbe: GS IV.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 83–148, hier S. 89–90.

147 Ebd., S. 90.

148 Rokem, Freddie: *TheaterDenken. Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern.* Übers. v. Mayte Zimmermann. Berlin: Neofelis 2017, S. 256.

149 Ebd., S. 256.

schafter Rokem in dem genuin performativen Potenzial, das dieser Tätigkeit innewohnt:

> Der Akt des Abschreibens erzeugt eine performative Selbstreflexivität, eine *Inszenierung*, welche die abschreibende Person einschließt. Es geht hier nicht nur um eine Form der Identifikation oder Empathie mit irgendetwas »im Text«, also einem Ereignis oder einem Charakter, sondern um eine Form der eigenen In-Szene-Setzung, zu der der Text auffordert – die er sogar verlangt – und auf die man sich, denke ich, langsam aber gerne einlässt.[150]

Jelineks Theatertexte, die sich den Aussagen der Autorin zufolge aus dem Modus des Abschreibens generieren, bewirken eine solche *In-Szene-Setzung* des von ihr verarbeiteten Materials. Wir haben es dabei mit einem Material zu tun, das innerhalb der zusammengestückelten Texte ohne Anführungszeichen zitiert bzw. zitierend (de-)montiert wird. Tatsächlich aber fügt Jelinek all ihren Theatertexten eine Art Quellenangabe an, in der sie mitunter auch ihr fragmentierendes Verfahren reflektiert. So legt sie etwa in *Coda*, einem ihrer zu *Die Schutzbefohlenen* verfassten Zusatztexte, nahe, ihre Theatertexte grundsätzlich als intertextuelle Trümmerfelder zu lesen:

> **Nur ein paar Splitter**, wirklich nicht mehr, aus:
> Ezra Pound, Die Cantos (übers. von Eva Hesse und Manfred Pfister)
> Euripides: Iphigenie in Aulis
> Homer: Odyssee
> Dank auch an Philip Hagmann und dem Deutschen Theater Göttingen und an Wikipedia mit den vielen Autos![151]

Interessant in Bezug auf die von Jelinek verwendeten antiken Prätexte ist der abweichende Präzisionsgehalt ihrer Quellenangaben. Nennt Jelinek in manchen Fällen – so wie im oben zitierten – lediglich die Tragödie, auf die sie sich intertextuell beruft, so weist sie andernorts konkrete Übersetzungen aus, die sie für ihre Textarbeit beansprucht hat. In *Das Lebewohl (Les Adieux)* etwa schreibt sie die *Orestie* von Walter Jens fort, in *Bambiland* Oskar Werners Übertragung der *Perser*, im Addendum zu *Kontrakte des Kaufmanns* mit dem Titel *Aber sicher!* Hugo von Hofmannsthals *König Ödipus*, in *Ein Sturz* Oskar Werners Übersetzung von *Agamemnon* und in *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* bzw. in *Das Licht im Kasten* Kurt Steinmanns *Bakchen*. Mitunter findet sie die Tragödienausgaben, mit denen sie arbeitet, auch im Netz – wie etwa im Fall ihres Theatertexts

150 Ebd., S. 259.

151 Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen. Coda.* http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm 29.9.2015/ 17.10.2015 [Zugriff am 14.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), Herv. SF.

Die Schutzbefohlenen, für den sie die *Hiketiden*-Übersetzung von Johann Gustav Droysen herangezogen hat, die in das online frei zugängliche Gutenberg-Projekt eingespeist worden ist. Entscheidend aber ist, dass Jelinek diese Texte ausdruckt. Für ihre Recherchearbeiten benötige sie »Bücher auf Papier«, behauptet die Autorin: »Ich arbeite oft gleichzeitig mit zehn Büchern, das geht praktisch mit Rechnern und E-Books nicht. Das wird vielleicht einmal möglich sein, jetzt finde ich es aber nicht praktikabel. Ich muß ja in die Bücher (oft ausgedruckt über Projekt Gutenberg, falls man es dort bekommt) Eselohren machen, Randnotizen, das muß alles schnell gehen.«[152] Es ist der performative Akt der abschreibenden Geste, mit dem Jelineks Tragödienfortschreibungen die radikale Unterbrechung von Handlung und Handelnden bewirken.

Dieses zitierende Prozedere ist freilich nicht nur für Jelineks Tragödienfortschreibungen typisch, sondern steht grundsätzlich im Zentrum ihrer durchaus als nichtaristotelisch zu definierenden Dramaturgie. Jelineks Theatertexte zeichnen sich allesamt dadurch aus, dass sie an bereits bestehende kanonisierte Texte anschließen und diese unterbrechen. Unterstreichenswert erscheint mir, dass sich die hierfür zum Einsatz gelangenden Verfahren nicht nur als inter*textuell*, sondern auch als inter*strukturell* bezeichnen lassen, zitieren sie doch stets genuin theatrale Bauelemente. So sind die frühen Arbeiten Jelineks geprägt von einem Aufgreifen spezifischer Charakteristika des Wiener Volkstheaters. *Burgtheater* (1982) erweist sich als *Posse mit Gesang* und zitiert darüber hinaus das Zauberspiel sowie das Allegorische Zwischenspiel. Aber nicht nur das: Die regieanweisungsähnliche Beschreibung dieses Zwischenspiels exploriert hier zudem dezidiert den Umstand, dass die Unterbrechung der Handelnden, die mit einem derartigen Einschub einhergeht, *Gesten* – im Text ist von »Posen« die Rede – hervorbringt:

> ALLEGORISCHES ZWISCHENSPIEL
> Musik (Harfen und ähnliches) erklingt. Bühne dunkel, helles Licht nach oben. **Die handelnden Personen erstarren kurz in ibren** [sic!] **Posen, wie behext**. In der Art eines Altwiener Zauberspiels (Raimund, schau oba) erscheint eine Art Märchenkahn, Gondel o. ä. paradiesisches Gefährt, hübsch bemalt und so. Das Gefährt wird an Schnüren langsam von der Decke herabgelassen, während die Harfen schon spielen. Im Märchenkahn eine Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide. Er trägt ein Zauberstäbchen. Er ist, was man aber nicht sofort bemerken darf, ganz mit weißen Binden (Verbandszeug) umwickelt wie eine ägyptische Mu-

152 Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek*, 27. Februar 2014.

> mie. Tritt aber unbekümmert und fesch auf: Vorerst. Einige Blutflecke, diskret angebracht, können zu sehen sein.[153]

Ähnliche Verweise auf formale und figurale Elemente der Volkstheatertradition finden sich im Dramolett *Präsident Abendwind* (1987), das an Johann Nepomuk Nestroys *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* anschließt. Wie Monika Meister zu Recht hervorhebt, ist es auch hier das vorgefundene »theaterhistorische und dramaturgische Material,«[154] anhand dessen Jelinek tabuisierte Themen wie die unaufgearbeitete österreichische Rolle im Nationalsozialismus verhandelt. Der von der Autorin selbst immer wieder herausgekehrte Rückgriff auf die sprachkritischen Verfahren Ludwig Wittgensteins, Karl Kraus' und der Wiener Gruppe konterkarieren diese ästhetische Praxis.

Sind es zunächst österreichische Traditionen, an denen Jelineks Theatertexte sich abarbeiten, so orientieren sich spätere Arbeiten vermehrt an sogenannten Klassikern der deutschen Literatur- und Ideengeschichte. Das Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart* (2006) etwa befragt das humanistische Ideal der Weimarer Klassik, indem es dem Pathos der Schiller'schen Sprache die Diktion der RAF-Mitglieder Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin entgegensetzt. Der Rückgriff auf die dramatische Tradition, der sich hier als konstitutiv für Jelineks dekonstruktivistisches Verfahren offenbart, bestimmt auch ihre Sekundärdramen *Abraumhalde* (2009) zu Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* und *FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfaust* (2011) zu Johann Wolfgang von Goethes *Urfaust*. Beide Theatertexte referieren auf kanonisierte Dramentexte und sollen – wie Jelinek selbst programmatisch fordert – »kläffend neben den Klassikern herlaufen.«[155] Das Außergewöhnliche an diesem Konzept offenbart sich in der Forderung Jelineks, wonach diese neu entstandenen Texte ausschließlich gemeinsam mit ihren Prätexten zur Aufführung zu gelangen haben.[156] Tatsächlich setzte der Rowohlt Verlag diese Bestimmung zunächst insofern durch, als er Jelineks Sekundärdramen lediglich an Theaterhäuser vergab, die garantierten,

---

153 Jelinek, Elfriede: *Burgtheater (Posse mit Gesang)*. https://www.elfriedejelinek.com/fburgth1.htm 2000 [Zugriff am 14.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), Herv. SF.

154 Meister, Monika: »Theaterästhetik. Bezüge zur Theatertradition.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 68–73, hier S. 69.

155 Jelinek, Elfriede: »Reichhaltiger Angebotskatalog.« In: *Theater heute* 6/2009, S. 16.

156 Vgl. Jelinek, Elfriede: »Anmerkung zum Sekundärdrama.« https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm 18.11.2010 [Zugriff am 18.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

diese Theatertexte mit Lessings bzw. Goethes Drama zu kombinieren.[157] So ließ der Regisseur Dušan David Pařízek für die Uraufführung von *FaustIn and out* Goethes *Faust I* und *Faust II* auf der Hauptbühne des Schauspielhauses Zürich spielen, während das Sekundärdrama im schallisolierten Musikkeller des Hauses gezeigt wurde. Die radikale Vereinigung der beiden Inszenierungen passiert in jenem Moment, in dem in Goethes *Faust* eigentlich Margarete die Stimme erheben würde: Stattdessen ergreift ein Darsteller eine Axt, zertrümmert die Bühnenbretter und entert die Aufführung des Sekundärdramas im Keller. Der Jelinek'sche Text-/Redefluss wird unterbrochen, die Zusehenden werden aufgefordert, die Hauptbühne zu erklimmen und dann auf für sie reservierten Plätzen im Zuschauer*innenraum Platz zu nehmen. Die Schauspielerinnen des Sekundärdramas reklamieren sich indes in den Goethe-Text hinein und übernehmen für den Rest des Abends die bislang ausgesparten weiblichen Passagen aus *Faust I*. Zudem sprechen sie Textstellen aus *FaustIn and out* und penetrieren dadurch den Primärtext mit seiner Jelinek'schen Fortschreibung.

Die Besonderheit des Sekundärdramakonzepts liegt darin, dass die ihm zugrunde liegenden programmatischen Forderungen direkt auf den Theaterbetrieb und seine Spielplan- und Besetzungspolitik einwirken und dadurch eine spezifische Ästhetik der Störung bewirken, wie Teresa Kovacs eindrücklich aufgezeigt hat.[158] Das dramaturgische Verfahren des *Cut and Paste* jedoch, das in den Sekundärdramen zur Anwendung gelangt, unterscheidet sie nicht von anderen Theatertexten Jelineks, die sich an Bestsellern der Dramenliteratur orientieren. Im Rückgriff auf die dramatische Tradition kreieren all diese Arbeiten das, was Judith Butler als »Imitation ohne Original«[159] bezeich-

157 »Da beide Sekundärdramen nach den jeweiligen Uraufführungen kaum inszeniert wurden, lockerte der Verlag die Bestimmung, sodass es mittlerweile möglich ist, die Sekundärdramen eigenständig zu inszenieren, solange das Primärdrama in derselben Saison ebenfalls auf dem Spielplan des Theaters steht.« (Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Bielefeld: transcript 2016, S. 240.)

158 Vgl. Kovacs, Teresa: *Drama als Störung*.

159 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 202–203.

net hat. Jelineks »Fortschreibungen,«[160] »Aktualisierungen,«[161] »Relektüren,«[162] »Paraphrasen«[163] bzw. »Parodien«[164] verweisen grundsätzlich auf eine Kritik am Konzept des Repräsentationstheaters und an damit verknüpften Originalitäts-, Authentizitäts- und Männlichkeitsdiskursen. Eben darin schlummert die politische Dimension der widerständigen Praxis Elfriede Jelineks.

1.2.3 Jelineks Tragödienfortschreibungen – ein (Forschungs-)Abriss

Sowohl das Erbe des bürgerlichen dramatischen Theaters als auch die Tradition des österreichischen Volkstheaters ist grundsätzlich prägend für die intertextuelle Dramaturgie Elfriede Jelineks. Besonders ins Auge aber sticht ihr Rückgriff auf die »prädramatische« Form der attischen Tragödie. Mittlerweile liegen zahlreiche Theatertexte vor, in denen die Autorin auf Tragödien des Aischylos, des Sophokles bzw. des Euripides zurückgreift. Umso erstaunlicher mutet es an, dass diesen Tragödienfortschreibungen bislang wenig Beachtung geschenkt worden ist. Während Jelineks frühe Theatertexte und ihre Verweise auf die (vornehmlich österreichische) Tradition bereits in zahlreichen Aufsätzen und selbstständigen Publikationen untersucht worden sind,[165] stellt eine eingehende Auseinandersetzung mit den Bezügen zur griechischen Antike, die Jelineks Theatertexte seit *Ein Sportstück* (1998) prägen, noch ein Desiderat dar. Obgleich zu den neueren Texten zahlreiche Einzelstudien existieren, liegt der Fokus der Auseinandersetzungen dabei kaum auf den antiken Quelltexten. Den Bezügen zur attischen Tragödie kommt meist nicht mehr Beachtung zu als anderen Intertexten. Sie werden tendenziell als Teil eines Netzes von »Spuren«

---

160 Vgl. u.a. Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen.«

161 Vgl. Saletta, Ester: »Die Rezeption Ibsens in Jelineks Theaterstück *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?*, S. 233–240.

162 Vgl. Annuß, Evelyn: »Schiller *offshore*: über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?*, S. 29–42.

163 Vgl. Helfer, Viktoria: »(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*.« In: Zittel, Claus/Holona, Marian (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn* 2005. Bern: Peter Lang 2008, S. 315–330.

164 Vgl. Kovacs, Teresa: *Drama als Störung*, S. 20–23.

165 Vgl. Gürtler, Christa: »Forschung.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 356–366, hier S. 357–363.

betrachtet, »die von den griechischen Dramatikern bis zu den wichtigen Philosophen der Gegenwart reichen.«[166]

Auffällig mutet an, dass der Großteil der bestehenden wissenschaftlichen Literatur auf die mythische Dimension der Intertexte fokussiert und dabei die Bedeutungsmutationen, die aus dem Überschreibungsprozess des Mythos in die Form der Tragödie resultieren, außer Acht lässt. So beschreibt Juliane Vogel etwa die Texte *Ein Sportstück* und *Das Lebewohl* (2000) als »Arbeit am Mythos der Atriden […].«[167] Auch Wendelin Schmidt-Dengler, der an Vogels Überlegungen anschließt, konzentriert sich in seinen Ausführungen zu *Das Lebewohl* auf den Mythos und erwähnt Aischylos nur peripher.[168] Studien wie jene von Daniela Bartens und Britta Kallin, die auf die historischen und kulturellen Codes fokussieren, die *Das Lebewohl* im intertextuellen Rekurs auf die *Orestie* umkreist, stellen eine Ausnahme dar.[169] Dabei drängte Kallin bereits vor Jahren auf eine Auseinandersetzung mit Jelineks Antike-Bezügen, indem sie anmerkte: »[…] the critical discourse has yet to offer a closer analysis of the extent and effect to which that 2000 stage work uses the Greek tragedy in its critical portrayal of Jörg Haider's political manoeuvres.«[170]

Als überaus fruchtbar stellen sich Ulrike Haß' Untersuchungen des Chors in *Ein Sportstück* bzw. in der Uraufführung dieses Texts durch Einar Schleef dar.[171] Diese Arbeiten können als wesentliche Anstöße für weiterführende Studien zu Jelineks Fortschreiben der attischen Tragödie und deren Formensprache verstanden werden. Angeknüpft werden kann diesbezüglich auch an Franziska Schößlers Überlegungen zum Doppelchor in *Ein Sportstück*, den die Li-

166 Ebd., S. 362.

167 Vogel, Juliane: »Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden.« In: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption.* Berlin: de Gruyter 2005, S. 437–447, hier S. 446.

168 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: »Jelineks Rhetorik.« In: Rétif, Françoise/Sonnleitner, Johann (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11–18.

169 Vgl. Bartens, Daniela: »Vom Lautwerden der Stille. Umwege zu Elfriede Jelineks Haider-Österreich in *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen.*« In: *Austriaca* 53 (2002), S. 114–139, hier S. 128 und Kallin, Britta: »Jörg Haider as a Contemporary Orestes: Aeschylus's *Oresteia* in Elfriede Jelinek's *Das Lebewohl.*« In: *Seminar* 4/2003, S. 329–349.

170 Vgl. Kallin, Britta: »Jörg Haider as a Contemporary Orestes«, S. 329.

171 Vgl. u.a. Haß, Ulrike: »›Sinn egal. Körper zwecklos.‹ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anläßlich Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück.*« In: *Text + Kritik* 117 (1999), S. 51–62; Haß, Ulrike: »Chorkörper, Dingkörper. Vom Geist der Droge. *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek und Einar Schleefs Theater des Chores.« In: *Kaleidoskopien* 3 (2000), S. 151–161.

teraturwissenschafterin als »mumifizierende Kontrafaktur antiker Dramenformen«[172] auffasst.

Während in Bezug auf *Ein Sportstück* und *Das Lebewohl* also durchaus Studien vorzufinden sind, die auf die Antike-Rezeption fokussieren, werden diese Bezüge in der wissenschaftlichen Rezeption von *Das Werk* (2002) gar nicht beachtet und in Auseinandersetzungen mit *Bambiland* (2003) und *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (2006) nur peripher besprochen. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang neben Überlegungen von Ulrike Haß[173] die Abhandlungen Bärbel Lückes, die zwar die attischen Tragödienbezüge anführen, diese jedoch nicht ins Zentrum ihrer dekonstruktivistischen Analyse stellen.[174] Von besonderem Interesse in unserem Kontext erweist sich die Studie Eva Kormanns, die *Bambiland* nicht als »postdramatischen« Theatertext auffasst, sondern vielmehr versucht, den Text mit Ansätzen der klassischen Dramentheorie zu analysieren, und sich dabei auf Manfred Pfister[175] stützt.[176] Kormann arbeitet in diesem Kontext heraus, dass »Jelineks *Bambiland* nicht nur den Botenbericht einer klassischen Tragödie, sondern auch die Mauerschau«[177] zitiere. Wesentliche Anhaltspunkte stellen auch die Auseinandersetzungen mit der Form des Botenberichts in *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) dar, die Maria-Re-

---

172 Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004, S. 66.

173 Vgl. Haß, Ulrike: »*Bambiland*. Mediale Historiographien.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010*. Wien: Praesens 2010, S. 241–256.

174 Vgl. Lücke, Bärbel: »Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay.« In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 229–271; Lücke, Bärbel: »Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks *Bambiland und zwei Monologe*. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse.« In: *Weimarer Beiträge* 3/2004, S. 362–381; Lücke, Bärbel: »Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefs Area 7)* zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*.« In: Janke, Pia (Hg.): *ICH WILL KEIN THEATER. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007, S. 61–85.

175 Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink 2000.

176 Vgl. Kormann, Eva: »Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks *Bambiland*.« In: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript 2009, S. 343–356.

177 Ebd., S. 354.

gina Kecht[178], Julia Lochte[179], Bärbel Lücke[180], Monika Meister[181] und Katharina Pewny[182] vornehmen.[183] Als wegweisend erachte ich zudem die Überlegungen der Theaterwissenschafterin Monika Meister, die in Bezug auf *Rechnitz (Der Würgeengel)* konstatiert: »In der Differenz erst von antikem Material, ›Gefolgschaftsfest‹ und Gegenwart scheinen Teile der Ursprungsszenen der Gewalt in ihrer strukturellen Kontinuität auf. Die Brüche verweisen auf das Unterbrochene.«[184] Gemeinsam mit Teresa Kovacs denkt Meister diese Überlegungen im Rahmen eines Projekts der Forschungsplattform Elfriede Jelinek zum Begriff des Postdramatischen weiter.[185] Anhand von *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise* (2011) verfolgen Kovacs und Meister die These, dass Jelineks Theatertexte ein teleologisches Geschichtsdenken sabotieren, und belegen die »Koexistenz heterogener Zeitebenen,«[186] die in diesen Arbeiten auszumachen ist. Sie beziehen sich dabei auf die von Gilles Deleuze und Félix Guattari formulierte Denkfigur einer »Zeit der Koexistenz«, die Ulrike Haß – ebenfalls im

---

178 Vgl. Kecht, Maria-Regina: »Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »*Die endlose Unschuldigkeit.« Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 194–213.

179 Vgl. Lochte, Julia: »Totschweigen oder die Kunst des Berichtens. Zu Jossi Wielers Uraufführungsinszenierung von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* an den Münchner Kammerspielen.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »*Die endlose Unschuldigkeit*«, S. 411–425.

180 Vgl. Lücke, Bärbel: »Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2010, S. 33–98.

181 Vgl. Meister, Monika: »Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »*Die endlose Unschuldigkeit*«, S. 278–288.

182 Vgl. Pewny, Katharina: »Die Ethik des Botenberichts (in Antike und Gegenwart).« In: *Forum Modernes Theater* 24/2 (2009), S. 151–165.

183 Vgl. hierzu auch Mathä, Johannes: *Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Diplomarbeit, Universität Wien 2011.

184 Meister, Monika: »Jelineks Botenbericht und das Orgiastische«, S. 287.

185 Die Forschungsplattform Elfriede Jelinek der Universität Wien veranstaltete von 14. bis 18.5.2014 ein interdisziplinäres Symposium mit dem Titel »*Sinn egal. Körper zwecklos«. Postdramatik – Reflexion & Revision.* Der Tagung gingen Forschungsleistungen international vernetzter Arbeitsgruppen voraus, vgl. dazu http://fpjelinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-postdramatik-201314 [Zugriff am 14.4.2018].

186 Kovacs, Teresa/Meister, Monika: »Fläche und Tiefenstruktur. Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision*, S. 119–129, hier S. 120.

Rahmen des Postdramatik-Projekts – auf Jelineks Texte appliziert.[187] Das »Denken von Geschichte als geschichteter Zeit,«[188] so Haß, stelle sich als konstitutiv für Jelineks Bezugnahmen auf die antiken Tragödien dar. Weitere diesbezügliche Anknüpfungspunkte bieten die geschichtsphilosophischen Reflexionen, die Franziska Schößler im Kontext von *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2009) anstellt.[189]

Während *Die Kontrakte des Kaufmanns* noch ein verhältnismäßig großes wissenschaftliches Interesse auslösen, findet sich zu dem 2010 entstandenen Text *Ein Sturz*, der an Aischylos' *Agamemnon* anschließt, mit Ausnahme eines Aufsatzes der Dramaturgin Rita Thiele keinerlei Sekundärliteratur.[190] Mehrere Beiträge hingegen sind zu dem anlässlich der atomaren Katastrophe von Fukushima verfassten Text *Kein Licht.* (2011) entstanden. Die in diesem Theatertext vorzufindenden Bezüge zu Sophokles' Satyrspiel *Die Satyrn als Spürhunde* jedoch wurden bislang kaum beachtet.[191] Ähnliches gilt für das Addendum *Epilog?* (2011), das Jelinek zu *Kein Licht.* verfasst hat und das sich an der *Antigone* des Sophokles abarbeitet. Dieser Text ist lediglich von Bärbel Lücke besprochen worden, die sich in einem 2017 erschienenen Band erfreulicherweise Jelineks Zusatztexten zu ihren jüngeren Arbeiten annimmt.[192] Auch der 2012 entstandene Text *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* bezeichnet einen quasi blinden Fleck in der Forschung.[193]

Einen Einschnitt stellt die Rezeption der *Hiketiden*-Fortschreibung *Die Schutzbefohlenen* dar. Der 2013 erstmals publizierte und mehreren Revisionen

---

187 Vgl. Haß, Ulrike/Meister, Monika: »›Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?‹ E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *»Postdramatik«. Reflexion und Revision*, S. 112–118, hier S. 116.

188 Ebd., S. 116.

189 Vgl. Schößler, Franziska: »Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente: Elfriede Jelineks Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* und Nicolas Stemanns Inszenierung.« In: Bloch, Natalie/Heimböckel, Dieter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier: WVT 2014, S. 73–84.

190 Vgl. Thiele, Rita: »Katerstimmung im Rheinland.« In: *Theater heute. Jahrbuch* 2010, S. 178–180.

191 Eine Ausnahme bildet der erhellende Beitrag von Thiele, Rita: »Nicht einmal ein Wort rührt uns an.« In: *Theater heute* 11/2011, S. 9–13.

192 Vgl. Lücke, Bärbel: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu »Die Kontrakte des Kaufmanns«, »Über Tiere«, »Kein Licht«, »Die Schutzbefohlenen.«* Wien: Praesens 2017.

193 Vgl. hierzu Felber, Silke: »(M)ODE an die Geschlechter. Ökonomie des (Cross-)Dressings in Elfriede Jelineks *Die Straße, Die Stadt, Der Überfall.*« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 74–87.

unterzogene Theatertext, der bis dato an mehr als 40 internationalen Häusern aufgeführt worden ist, hat ein außergewöhnliches akademisches Echo erzeugt. So liegen mittlerweile zahlreiche internationale Publikationen vor, die sich dem Text aus literatur- und theaterwissenschaftlicher, aber auch aus literaturdidaktischer[194] und soziologischer[195] Perspektive nähern. Der Großteil dieser Beiträge bespricht *Die Schutzbefohlenen* im Kontext von Flucht und Migration und zielt – oftmals in Bezug auf konkrete Inszenierungen – auf Fragen der Teilhabe und der Repräsentation ab.[196]

Noch völlig am Beginn hingegen steht die Forschung in Bezug auf *Das schweigende Mädchen* (2014), *Wut* (2016), *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!)* (2017), *Am Königsweg* (2017), *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier)* (2018) und *Schwarzwasser* (2020). Der karge wissenschaftliche Output zu diesen Theatertexten (der selbstverständlich den Verzögerungen geschuldet ist, die den akademischen Publikationslogiken inhärent sind) verhält sich diametral zu einem großen Interesse, das diese Texte am Theater erfahren. Im Bestreben, diese Forschungslücke zu schließen, konzentriert sich meine Arbeit auf ebenjene jüngeren Arbeiten Jelineks.

---

194 Vgl. Wicke, Andreas: »Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* (2013). Ein Klagechor zwischen Aktualität und Antike.« In: Mikota, Jana/Wrobel, Dieter (Hg.): *Flucht-Literatur. Texte für den Unterricht. Bd. 2.* Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2017, S. 179–185.

195 Vgl. Dahlvik, Julia/Reinprecht, Christoph: »Asyl als Widerspruch – vom Menschenrecht zum Auserwählten?« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2014–2015. Wien: Praesens 2015, S. 43–54.

196 Vgl. z.B. Annuß, Evelyn: »Szenen des Banopticons.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden.* Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 328–347; Jirku, Brigitte E.: »Wut-Räume in der Schrift: *Die Schutzbefohlenen.*« In: Szczepaniak, Monika/Jezierska, Agnieszka/Janke, Pia (Hg.): *Jelineks Räume.* Wien: Praesens 2017, S. 89–101; Prager, Julia: »Blöße-Geben. Postdramatische Spielformen der Exophonie in Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks Die Schutzbefohlenen und Rabih Mroués Riding on a Cloud.« In: Kovacs, Teresa/Nonoa K. (Hg.): *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater.* Tübingen=Forum Modernes Theater 2018, S. 254–273; Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen* zwischen Ästhetik und Institution.« In: Peter, Birgit/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht, Migration, Theater. Dokumente und Positionen.* Göttingen: V&R unipress 2016, S. 165–176; Wilmer, Steve: »Greek Tragedy as a Window on the Dispossessed.« In: *New Theatre Quarterly* 3/2017, S. 277–287.

1.2.4 Umbruch und Auftritt: Zwischen Mythos und Tragödie

Signifikant in Bezug auf die bestehende Forschung ist die Tatsache, dass den Theatertexten Jelineks nach wie vor gerne mit dem Begriff der Mythendekonstruktion bzw. mit jenem der Mythendestruktion begegnet wird.[197] So fokussiert auch der Großteil der Sekundärliteratur zu Jelineks Tragödienfortschreibungen auf die mythische Dimension der darin verarbeiteten antiken Intertexte und lässt dabei die Bedeutungsmutationen, die aus dem Überschreibungsprozess des Mythos in die Form der Tragödie resultieren, außer Acht. Im Gegensatz dazu scheint es mir von wesentlicher Relevanz, die *theatrale* Diskursform der Tragödie in den Blick zu nehmen, die in Jelineks Theatertexten aufgerufen wird. Die dort vorzufindenden dezidierten Bezugnahmen auf die Tragödien des Aischylos, des Sophokles bzw. des Euripides dekuvrieren – so meine These – die »tendenziöse Umformung der Tradition,«[198] die die tragische Dichtung laut Walter Benjamin bereits vorgenommen hat. Die gesellschaftspolitischen und geschichtsphilosophischen Bedeutungsverschiebungen, die mit dem Prozess der Mythos-Übertragung von der epischen Dichtung in die Tragödie einhergegangen sind, liegen Jelineks Tragödienfortschreibungen zugrunde.

Indem sie den Mythos »aus dem Kontinuum der Erzählung«[199] reiße, nehme die Tragödie »nicht eine Darstellung, sondern eine Umdeutung des Mythos vor,«[200] betont Hans-Thies Lehmann. Es gelte daher, die Aufmerksamkeit auf »die *neue Form der Darstellung*«[201] zu richten, die diese Diskursform annimmt.

---

197 Zur Beschreibung von Jelineks Umgang mit Mythen wird sowohl der Begriff der »Mythendestruktion« (vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, S. 5) herangezogen als auch jener der »Mythendekonstruktion« (vgl. zu dieser Problematik Schenkermayr, Christian: »Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks.« In: Leyko, Malgorzata/Pełka, Artur/Prykowska-Michalak, Karolina (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fernwald: Litblockin 2009, S. 344–365 bzw. Degner, Uta: »Mythendekonstruktion.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 41–46.).

198 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels.« In: Ders.: *GS I.1*. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 203–430, hier S. 285.

199 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 12. Vgl. allgemeiner Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2013.

200 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos*, S. 12.

201 Ebd., S. 12.

Mit Benjamin gesprochen ist es ihr »Verhältnis *zur* Sage,«[202] auf das hin die Tragödie untersucht werden muss. In ihrer Potenz, umzubilden, die sich eindrücklich anhand des Ödipusmotivs studieren lasse, liegt für Benjamin das eigentliche Wesen der Tragödie. Und doch dürfe man nicht so weit gehen, das Tragische mit »Erfindung« gleichzusetzen:

> Die Umbildung der Sage nämlich geschieht nicht auf der Suche nach tragischen Konstellationen, sondern in der Ausprägung einer Tendenz, die alle Bedeutung verlöre, wenn es nicht mehr Sage, Urgeschichte des Volks wäre, an der sie sich kund täte. Nicht also ein »Niveaukonflikt« zwischen dem Helden und der Umwelt schlechthin, wie Schelers Untersuchung *Zum Phänomen des Tragischen* ihn für bezeichnend erklärt, bildet die Signatur der Tragödie, sondern die einmalige griechische Art solcher Konflikte.[203]

Worin aber besteht die Einmaligkeit der tragischen Umbildung? Was verbirgt sich hinter der Signatur der Tragödie? Für Benjamin ergibt sich die Partikularität der Tragödie aus der ihr zugrunde liegenden Idee des Opfers, das »in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich [ist]. Ein letztes im Sinne des Sühnopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen.«[204] Der tragische Tod, aber auch das tragische Leiden, zeichnet sich durch seine Doppelbedeutung aus, »das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsernte dem unbekannten Gott den Helden hinzugeben.«[205] Als Beispiel führt Benjamin die Menschenschlachtung am Altar an, die im Laufe der Zeit ersetzt worden ist: Wurde der Mensch vormals von Gott getötet, so dient er Gott nunmehr. Diese »agonale Prophetie« – eindrücklich vorzufinden etwa in der *Orestie* – unterscheidet die tragische Dichtung laut Benjamin grundsätzlich von jener »episch- didaktischen.«[206] Gerade im Umstand aber, dass das, was in der Tragödie agonal prophezeit ist, nicht erreicht wird, liegt laut Bettine Menke »[d]er ›entscheidende Vollzug‹, die Auseinandersetzung der Tragödie mit dem Mythischen, der sie [die Tragödie, Anm. SF] Benjamin zufolge ist […].«[207]

---

202 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 284, Herv. SF.
203 Ebd., S. 285.
204 Ebd., S. 285.
205 Ebd., S. 285–286.
206 Ebd., S. 286.
207 Menke, Bettine: »Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aitologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene*, S. 203–241, hier S. 214.

Was nun durch die Tragödie bzw. durch die von ihr bewirkte »Umbildung der Sage«[208] hervorgebracht wird, ist nichts weniger als das auftretende Subjekt an und für sich. Die Geschichte der dramatischen Form, so Juliane Vogel, »beginnt mit einem Auftritt, der sich als Heraustritt vollzieht […].«[209] Gemeint ist damit die Herauslösung des Exarchon aus dem (Dithyramben-)Chor, die laut der nicht unumstrittenen Auslegung des Philologen Karl Otfried Müller als Ursprung der Tragödie angesehen werden kann.[210] Diese »Hybris des Schritts,«[211] in der sich die wesentliche Differenz der Tragödie hinsichtlich des Mythos offenbart, erweist sich als konstitutiv für die Theatertexte Jelineks. Obgleich die von der Autorin dezidiert für das Theater verfassten Arbeiten keinerlei dramatis personae ausweisen, auf Akte und Szenen meist verzichten und typografisch durchaus als Prosatexte betrachtet werden können, so zeichnen sie sich doch durch eine genuin theatrale Adressiertheit an Auftretende aus.

In ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Mülheimer Theaterpreises im Jahr 2004 spricht Jelinek davon, ihre sogenannten Textflächen auf einen »Lauf-Steg« zu stellen: »[…] sie kriegen diesen Steg von mir, die Lauf-Texte, von denen Sie sich gern was abschneiden können. Hier haben Sie sie, meine Texte und die Planken vom Lauf-Steg auch, und wäre es nur, damit sie über die Eselsbrücke, die ich gebaut habe, in Sie hinein flüchten können, die dummen Texte […].«[212] Aus diesen Zeilen spricht ganz deutlich der Impetus der Autorin, für die Bühne zu schreiben. Darüber hinaus aber hebt die Passage in dialektischer Manier den (un-)überbrückbaren Abgrund hervor, den die Orchestra zwischen Auftretenden und Publikum aufreißt: einen Abgrund, den Benjamin in Abgrenzung zu Nietzsche geltend macht, der wiederum davon ausgeht, »[…] daß das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, daß

---

208 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 285.

209 Vogel, Juliane: »›Who's There?‹ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater.« In: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37, hier S. 24.

210 Vogel bezieht sich auf Müllers *Geschichte der griechischen Literatur* (1841), in der es heißt: »Zumindest berechtigen die Worte des Aristoteles, dass die Tragödie von den Vorsängern des Dithyramb ausgegangen sei, von einem besonderen Hervortreten der Chorführer auszugehen.« (Zit. n. Vogel, Juliane: *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn: Fink 2018, S. 22.)

211 Vgl. hierzu das Kapitel *Tragischer Auftritt. Die Hybris des Schritts* in Vogel, Juliane: *Aus dem Grund*, S. 22–38.

212 Jelinek, Elfriede: »Der Lauf-Steg.« https://www.elfriedejelinek.com/flaufste.htm 21.6.2004 [Zugriff am 4.1.2019] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab [...].«[213] Im Unterschied dazu betont Benjamin den Spalt, der sich mit der Herausbildung der Tragödie zwischen Publikum und Choreuten auftut.[214] Dieser Spalt wird auch angesichts von Vogels Ausführungen augenscheinlich. Für Vogel beginnt »die Geschichte des tragischen Spiels« in Rekurs auf Aristoteles mit dem Chorführer, »der in enthusiastischer Erregung aus dem Chor der Dionysosbegeisterten heraus- und diesen gegenübertritt.«[215] Dieser Hervortritt erst schafft die theatrale Situation, die zuallererst eine spezifische räumliche Anordnung beschreibt. Das *theatron*, der Schau-Platz, verweist auf das Spannungsfeld von Sehen und Gesehenwerden, in dem sich die Darsteller und Zusehenden der Großen Dionysien befanden.[216]

Mit dem Moment des Heraus- oder Hervortretens des Subjekts gehen Prozesse des Friktiven einher. Die Tragödie schlägt sich einerseits als Bruch mit dem Kult nieder und andererseits als Unterbrechung dessen, was Aristoteles als *mythos* versteht, nämlich »die Zusammensetzung der Geschehnisse.«[217] Der Mythos beschreibt für Aristoteles den wichtigsten Teil der Tragödie, die seines Erachtens »nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit«[218] meint. Tatsächlich jedoch erfährt die Handlung in der Tragödie eine kontinuierliche Suspension. Das, was Brecht mit seinem Konzept des antiaristotelischen Theaters anstrebt – nämlich die Unterbrechung der Fabel[219] –, erweist sich in Wirklichkeit auch für die Tragödie als konstitutiv, wie Günther Heeg erhellend bemerkt hat. Tatsächlich, so unterstreicht Heeg, führe die blockartige Anlegung der Tragödie, d.h. die ihr inhärente Aneinanderreihung von strukturellen Bauelementen wie Botenbericht, Teichoskopie-Szenen oder chorischen Passagen, weniger dazu, Handlung nachzuahmen, als vielmehr, diese konsequent zu unterbrechen.[220] Jelineks Tragödienfortschreibungen machen dieses unterbrechende Moment der Tragödie sichtbar, indem sie es potenzieren. Wenn die Autorin davon spricht, die alten Texte als »Rhythmusge-

213 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, zit.n. Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 282.
214 Vgl. Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 282–283.
215 Vogel, Juliane: *Aus dem Grund*, S. 22.
216 Zur Bedeutung des *theatron* als Schau-Platz vgl. Hall, Edith: *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press 2006, S. 99–121.
217 Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hgg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2002, S. 19, 1450a.
218 Aristoteles: *Poetik*, S. 21.
219 Vgl. z.B. Brecht, Bertolt: *GBA 26: Journale 1*, S. 406–407.
220 Vgl. Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 149.

ber«[221] zu verwenden, dann heißt das nicht nur, dass sie einzelne Textpassagen aus bestimmten Tragödien(-Übersetzungen) dekonstruiert bzw. rekontextualisiert. Diese Aussage der Autorin verweist darüber hinaus auf ein dramaturgisches Verfahren, das sich aus dem Rückgriff auf die unterbrechende Form der Tragödie herstellt. So zitieren Texte wie *Ein Sportstück*, *Das Werk*, *Die Kontrakte des Kaufmanns* oder *Die Schutzbefohlenen* etwa antike chorische Formationen und fragen nach dem ein- und ausschließenden Wir, das damit in Verbindung steht. Das Stilelement des Botenberichts wird u.a. in *Rechnitz (Der Würgeengel)* und in *Das schweigende Mädchen* aufgegriffen, während *Bambiland* darüber hinaus auch auf die Form der Teichoskopie verweist. In all diesen Texten wird zudem auch das dramaturgische Mittel der Klage einer Revision unterzogen.

Die strukturellen Bausteine der Tragödie fungieren in Jelineks Texten als Sprengelemente einer textuellen wie gleichwohl historischen Kohärenz und Kohäsion. Sie bewirken eine Dramaturgie des (Dis-)Kontinuitiven, die sich im wechselseitigen Aufzeigen von Brüchen und Kontinuitäten manifestiert. Im *Auf-Brechen* der Tragödie beschwören Jelineks Texte auf dialektische Art die Kontinuität der Tragödie zum Mythos, die laut Lehmann darin besteht, »daß in beiden die Evokation der Vergangenheit gerade nicht ein Verlassen der aktuellen Wirklichkeit bedeutet. Die mythische Erzählung verläßt zwar den Bereich des Sichtbaren, aber die Vergangenheit wird als wirkendes Sein, nicht als ›vergangen‹ betrachtet.«[222] Diese Überlegung lässt sich an eine Notiz Walter Benjamins rückbinden, die er zu seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* verfasst hat. Benjamin denkt dort »[d]ie Tradition als das Diskontinuum des Gewesnen im Gegensatz zur Historie als dem Kontinuum der Ereignisse.«[223] Dieser antihistoristische Ansatz Benjamins spiegelt sich in der zitierenden Dramaturgie Jelineks wider. So wenig Jelineks Tragödienfortschreibungen eine Aktualisierung des Mythos bewirken, so wenig beschwören sie eine »Zeitlosigkeit« bestimmter gesellschaftspolitischer Schlüsselfragen.[224] Die ihnen inhärenten fragmentierenden intertextuellen Verfahren bewirken vielmehr

---

221 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk/Im Bus/Ein Sturz.«* Schauspiel Köln: 2010.

222 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos*, S. 12.

223 Benjamin, Walter: »Die Dialektik im Stillstande (Anmerkungen zu *Über den Begriff der Geschichte*).« In: Ders.: GS I.3. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 1236.

224 In diesem Punkt widerspreche ich Dagmar Jaeger, die von einer Aktualisierung spricht (vgl. Jaeger, Dagmar: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007, S. 114.)

eine Störung und Umkehrung des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit. Jelineks Tragödienfortschreibungen fungieren im Sinne Benjamins als »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart.«[225] Sie lassen sich als materialistische Geschichtsschreibung lesen, in der nicht nur die Gegenwart von der Vergangenheit »betroffen« wird, sondern auch die Vergangenheit von der Gegenwart. Die spezifische Temporalität, die mit dem unterbrechend-zitierenden Modus dieser Texte einhergeht, manifestiert sich in der Beschaffenheit der Gesten, die sie dadurch hervorbringen. Bei Günther Heeg lesen wir: »Herausgebrochen aus dem Handlungszusammenhang, dem sie entstammen, tragen Gesten doch Überreste und Spuren des Vergangenen an sich, die sie zitierend an- und vorführen. Das heißt aber auch: Gesten lassen sich nicht beliebig de- und rekontextualisieren.«[226] Sie sind mit Geschichte aufgeladen und entwerfen ein »Theater des Nachlebens,«[227] das stets zwischen Kontinuität und Diskontinuität changiert.

In der Geste blitzen unterschiedliche Räume und historische Epochen in einem Bild auf. Sie ruft die von Gilles Deleuze und Félix Guattari formulierte Denkfigur einer »Zeit von Koexistenz«[228] in Erinnerung, die Ulrike Haß auf jene Texte Jelineks appliziert hat, die bestimmte Theatertraditionen aufrufen.[229] So stelle sich das »Denken von Geschichte als geschichteter Zeit«[230] sowohl für Sekundärdramen Jelineks als auch für die Bezugnahmen der Autorin auf die antiken Tragödien als konstitutiv dar. Tatsächlich materialisiert sich eine solche Zeit von Koexistenz, die Jelineks Texte aufrufen, im Phänomen der Geste. Gesten unterbrechen den Mythos eines linearen Zeitflusses und stören ein teleologisches Denken von Geschichte, wie sich mit Rebecca Schneider festhalten lässt:

> Gesture can interrupt the otherwise uncritical flow of the norm, freezing or holding time on the one hand, or cutting, jumping, making time fly on the other. Gesture moves not only bodies, the air around bodies, the configuration of bodies in relation, and ideas about bodies, but it moves or alters time as well. In the theatre, the use of gesture may be rendered obvious or overt,

---

225 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.1., S. 588.
226 Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 150.
227 Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*.
228 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Übers. v. Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 68.
229 Vgl. Haß, Ulrike/Meister, Monika: »Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?«, S. 116.
230 Ebd., S. 116.

> but whether in the theatre or on the street, gesture can arguably turn time back, forward, to the side, or all the way around on itself.[231]

In ihrer spezifischen Temporalität verweist die Geste auf das, was Benjamin als *Dialektik im Stillstand* bezeichnet hat: Bewegung und Unterbrechung, Zeitfluss und Freeze befinden sich nicht im Widerspruch zueinander. Sie evozieren vielmehr eine eigentümliche raumzeitliche Dynamik, die sich mit Samuel Weber weiter präzisieren lässt. Weber hat im Rekurs auf die zweite Version von Benjamins Brecht-Essay *Was ist das epische Theater*? darauf hingewiesen, dass die Geste bei Benjamin weniger mit dem Ausdruck von inneren Gefühlen zu tun hat, als vielmehr an das Räumliche und Relationale gemahnt, das sie evoziert. Die Geste *unterbricht* den als Medium zielorientierter Bewegungen zu verstehenden Fortlauf der Zeit – sie *fixiert* ihn aber auch. Diese Fixierbarkeit läuft nicht auf eine eindeutige Bestimmung der Geste hinaus, sondern soll vielmehr »den Anspruch auf unendliche Bedeutsamkeit, der sonst mit Handlungen und Unternehmungen verbunden wird,«[232] limitieren. Die Geste suspendiert aber nicht nur den Zeitablauf, sie unterbricht zudem sich selbst, indem sie sowohl zitierbar als auch fixierbar ist. Was bedeutet das?

Die Fixierbarkeit der Geste, so Weber, binde sie an einen Körper bzw. an etwas, das verortet ist. Indem sie zitierbar bleibt, vollzieht sich diese Verortung jedoch niemals eindeutig. Wir haben es also nicht mit *ausgeführten Gegebenheiten*, sondern vielmehr mit *aufführbaren Möglichkeiten* zu tun, deren gänzliche Realisierung oder Aktualisierung in der Gegenwart nicht eingelöst werden kann. Die zitierbare und fixierbare Geste beschreibt mithin eine Aporie, in der Einmaligkeit und Wiederholbarkeit einander nicht entgegenstehen.

> Die konkrete Lösung dieser Aporie heißt [...] nicht »Verwirklichung«, sondern »Aufführbarkeit«. Eine Geste, die zugleich »zitierbar« und »fixierbar« ist, kann nicht ausgeführt, sondern nur aufgeführt werden. Aufgeführt heißt aber, nicht etwas von innen nach außen auszuführen, sondern es gleichsam aufbrechen zu lassen, zum Aufbruch zu bringen. Etwas bricht auf, aber nur,

---

231 Schneider, Rebecca: »That the Past May Yet Have Another Future. Gesture in the Times of Hands Up!« In: *Theatre Journal* 70/3 (2018), S. 285–306, hier S. 297. An anderer Stelle hebt Schneider die »coexistence of multiple times« in Bezug auf das Phänomen der Geste hervor. Vgl. Schneider, Rebecca: »In Our Hands: An Ethics of Gestural Response-Ability. Rebecca Schneider in Conversation with Lucia Ruprecht.« In: *Performance Philosophy* 3/1 (2017), S. 108–125, hier S. 111ff.

232 Weber, Samuel: »›Mittelbarkeit‹ und ›Exponierung‹. Zu Walter Benjamins Auffassung des Mediums.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 1/2004. https://www.theater-wissenschaft.de/mitteilbarkeit-und-exponierung-zu-walter-benjamins-auffassung-des-mediums [Zugriff am 18.1.2019] (= Website der Gesellschaft für Theaterwissenschaft).

> indem es immer schon dabei ist – vermöge seiner Wiederholbarkeit, seiner Zitierbarkeit – von sich zu scheiden.[233]

Es ist die ihr eingeschriebene Dialektik von Zitierbarkeit und Fixierbarkeit, die das performative Potenzial der Geste zum Ausdruck bringt.

An diese Beobachtung anknüpfend gehe ich von der Prämisse aus, dass der gestische Modus, dem die Tragödienfortschreibungen Jelineks zugrunde liegen, die *Aufführbarkeit* dieser Texte impliziert bzw. sie voraussetzt. Zu untersuchen gilt es nunmehr, *welche* Gesten es sind, die diese Arbeiten im Berühren virulenter Themen unserer Zeit hervorbringen, und *wie* sich solche Gesten in Jelineks Texten und in bestimmten Aufführungen dieser Texte materialisieren. Was ist es, das dabei zum Auf-Bruch gelangt? Welche demokratiepolitischen, natio-ethno-kulturellen und genderspezifischen Diskurse werden dadurch aufgegriffen? Welche Zeiten und Räume erscheinen durch den Rekurs auf affektive Gesten wie jene der Klage oder der Rache in einem Bild? Welche Migrationsbewegungen können zwischen antikem Prätext, Fortschreibung und Aufführung nachgezeichnet werden und welche intermedialen Prozesse stehen damit in Zusammenhang? Welche Reiserouten vermag der Fokus auf die »zugleich rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft«[234] weisende Geste nachzuzeichnen?

---

233 Ebd.
234 Ebd.

2 Antigone post Fukushima
Kontaminierte (Sprech-)Flächen

Wo ist der Morgen den wir gestern sahn?
Heiner Müller

Wir erinnern uns: Im März 2011 bebte Japans Erde. Vor der Sanriku-Küste der Region Tōhoku bauten sich gigantische Tsunami-Flutwellen auf, die binnen kürzester Zeit über 22.000 Menschen unter sich begruben. Gleichzeitig kam es im Kernkraftwerk Fukushima Daiichi zu einer Reihe von Störfällen, die zu mehreren Kernschmelzen führten. Große Mengen an Radioaktivität wurden freigesetzt und kontaminierten Luft, Wasser, Boden und Nahrungsmittel der lokalen Umgebung nachhaltig. Über den tatsächlichen Hergang der Havarie und die Anzahl der Opfer informierten die Kraftwerk-Betreiberfirma TEPCO (Tokyo Electric Power Company) und die japanische Regierung nur bruchstückhaft. 100.000 bis 150.000 Menschen wurden evakuiert. Unzählige zurückgelassene Tiere verhungerten. Die Langzeitauswirkungen der Katastrophe sind immer noch nicht abschätzbar. Die atomare Verseuchung, die »Fukushima« der Erde vererbt hat, entzieht sich jeder sensoriellen Wahrnehmung. Man sieht sie nicht, riecht sie nicht, hört sie nicht. Die Bedrohung, die von ihr ausgeht, ist nicht unmittelbar erfahrbar. Das Bild, das wir uns von ihr machen, konstituiert sich ausschließlich aus Informationen von Boten, deren Glaubwürdigkeit auf dem Spiel steht.

Wie über dieses unfassbare Resultat menschlicher Hybris sprechen? Wie den Spuren der Auslöschung begegnen, die das unsagbare Unglück hinterlassen hat? Wie die Opfer betrauern, deren Bestattung mitunter von der japanischen Regierung untersagt worden ist? In ihrem Fukushima-Requiem *Kein Licht. Epilog?*, das Jelinek exakt ein Jahr nach der atomaren Katastrophe veröffentlichte,[1]

---

1 Der Text entstand als Addendum zu dem Theatertext *Kein Licht.* und wurde am 12.3.2012 auf Jelineks Website veröffentlicht (http://elfriedejelinek.com/ffukushima.htm [Zugriff am 29.5.2020] = Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), im Folgenden zitiert mit der Sigle *EP*. 2013 schließlich entstand ein dritter Teil, den Jelinek mit *Prolog? Da kann man ja jede Menge anbauen! Also ich meine*

begegnet die Autorin diesen Fragen in Form einer Relektüre der sophokleischen *Antigone*. Entstanden ist eine Arbeit, die auf den ersten Blick wie ein Prosatext anmutet. Tatsächlich aber offenbart bereits die im Untertitel verpackte Regieanweisung das spezifisch-performative Potenzial von *Kein Licht. Epilog*?. Die Tragödienfortschreibung setzt mit folgenden Worten ein:

> *Eine Trauernde. Sie kann machen, was sie will:* (EP)

Diese Formel, die eine eigentümliche Zwischenposition zwischen (Text-)Titel und (Spiel-)Text einnimmt, zeichnet den über keinerlei dezidierte Sprecherangaben verfügenden *Epilog*? unmittelbar als Theatertext aus. Darüber hinaus kann sie als ironischer Rückverweis auf *Ein Sportstück* gelesen werden, das der Regisseur und Bühnenbildner Einar Schleef 1998 am Wiener Burgtheater zu einer legendären, achtstündigen Uraufführung gebracht hat. Dort heißt es in der dem Theatertext vorangestellten Regieanweisung: »Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie, was Sie wollen.«[2] Während sich diese Spielanleitung als trotziger Imperativ lesen lässt, erscheint die anfängliche Regieanweisung in *Kein Licht. Epilog*? auf den ersten Blick als lapidarer, Resignation versprühender Nebentext. Tatsächlich aber haben wir es bei den Zeilen *Eine Trauernde. Sie kann machen, was sie will* mit dem Formzitat der Klage zu tun – und also mit einem Verweis auf eine ursprünglich durchaus widerständige weibliche Kulturtechnik: Klage ist im antiken Griechenland keineswegs mit Schicksalsergebenheit gleichzusetzen. Sie ruft vielmehr lautstarke und wütende Frauen auf den Plan, deren (selbst-)zerstörerische Trauerpraktiken ausgerechnet im Zuge der Demokratisierungsbewegung des Staatsmanns Solon verboten worden sind, wie ich im Folgenden noch genauer zeigen werde. In der Tragödie lebt diese subversive Kulturtechnik fort. Trauer und Rache sind dort grundsätzlich eng miteinander verstrickt. Und es sind hauptsächlich weibliche Charaktere, die diese Verknüpfung herstellen, wie die Philologin Helene Foley eindrücklich belegt hat.[3] Ein sprechendes Beispiel hierfür liefert die

---

nicht: in der Erde. betitelte (Vgl. Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. 2 Bände: Bd. 1*. Wien: Praesens 2014, S. 183. Vgl. hierzu auch das Unterkapitel *Vibrant Matter*.)

2 Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 7. Jelinek reagierte mit dieser Bemerkung auf Frank Castorfs Inszenierung von *Raststätte oder: Sie machens alle* (Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1995), in der die Autorin als Sexpuppe auf die Bühne gebracht worden war. (Explizit äußerte sich Jelinek zu diesem Regieeinfall in ihrem Essay *Die Puppe* (2000). Vgl. dazu auch das Kapitel *Zu einer Ästhetik des Paratragischen.*

3 Vgl. Foley, Helene: *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press 2001.

Antigone-Tragödie des Sophokles, auf der Jelinek ihren Text aufbaut. Die Protagonistin des Textes bedient sich ganz bewusst spezifischer Gesten der Klage, um Ungerechtigkeit kompromisslos und politisch motiviert ins Licht zu rücken.

Das folgende Kapitel fragt danach, in welcher Form der Klagegestus, der die sophokleische *Antigone* durchzieht, in Jelineks Tragödienfortschreibung nachlebt. Für dieses Unterfangen wird *Kein Licht. Epilog?* zunächst in den Kontext der intensiven *Antigone*-Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts gestellt. Darauf folgt eine an der Schnittstelle von gesellschaftspolitischem und theaterhistorischem Erkenntnisinteresse angesiedelte Archäologie der weiblichen Totenklage und der damit verbundenen Gesten. Diese Analyse bildet die Basis für eine eingehende Untersuchung der threnetischen Dramaturgie bei Sophokles und Jelinek. Der abschließende Teil erkundet die Spielräume, die der spezifische Klagegestus, den *Kein Licht. Epilog?* im Rückgriff auf die sophokleische *Antigone* zitiert, eröffnet. Der Blick wird sich gen Tokyo richten, wo Jelineks Theatertext in der Regie von Akira Takayama 2012 zur Uraufführung gelangte.

2.1 Antigone auf der Spur

Das neue Theaterjahrtausend setzte mit einem immensen Interesse an der sophokleischen *Antigone* ein. Tatsächlich ist in den letzten Jahren eine beinahe unüberschaubare Fülle an Texten und Stückentwicklungen entstanden, die von einer passionierten Auseinandersetzung mit der antiken Frauenfigur zeugen. Exemplarisch verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Arbeiten Werbung um *Antigone* (Wassilis Ziogha, 2001), Die *Antigone des Sophokles* (Herbert Kreppel und Heinrich Goertz, 2001), *Antigone, Rebell, Apokalypse* (Peter O. Rentsch, 2001), *Antigone* (Daniel Friedrich, 2004), *Zus van* (Lot Vekeman, 2005), *Antigone* (Yael Ronen, 2007), *Die Stunde der Antigone* (Claus Hubalek, 2007), *Antigonick* (Anne Carson, 2012), *Antigona Oriental* (Volker Lösch, 2012), *Six Feet Under Theben oder Antigone verlässt das Stück* (Klaus Michalski, 2012), *antigone (contest)* (MOTUS, 2012), *Antigone: a play for today's streets* (Roy Williams, 2014), *Antigone* (John von Düffel, 2014), *Antigone* (Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, 2016), *Bühne frei für Mick Levčik* (René Pollesch, 2016) und *Nirgends in Friede. Antigone* (Darja Stocker, 2016). Einzug gefunden hat der Stoff zudem in die Populärkultur: Filme wie *Splice* (2009) und *Stoker* (2012) oder aber die US-amerikanische, auf George R. R. Martins Romanreihe *A Song of Fire and Ice* basierende TV-Serie *Game of Thrones* (seit 2011) arbeiten mit Motiven der *Antigone*.

Historisch betrachtet stellt diese Konjektur kein Novum dar. Mit Freddie Rokem kann *Antigone* als faszinierendstes Werk der okzidentalen Theater- und Denkgeschichte überhaupt begriffen werden:

> There is (probably) no other literary work in the Western canon that has inspired such a complex and multifaceted tradition of stage productions, adaptions, rewritings, canonized translations, as well as philosophical, psychoanalytical, political, ethical and activist readings as Sophocles' *Antigone*.[4]

Verändert hat sich freilich die Brille, durch die auf die antike Tragödie geblickt wird. Wenn Ulrike Vedder in ihrem Beitrag *Trauma und Mythos. Antigone in der Literatur nach 1945* noch konstatiert hat, dass Antigone »im 20. Jahrhundert zu einer bevorzugten Figur für die Auseinandersetzung mit Gewalt und Macht avanciert,«[5] dann offenbart sich im 21. Jahrhundert ein diesbezüglicher *shift*. Mit Blick auf die zahlreichen Texte, Inszenierungen und (Tanz-)Performances, die sich dieses mythisch-tragischen Stoffes in den letzten Jahren angenommen haben, kann nunmehr behauptet werden, dass das aufbegehrende Handeln der Heldin nicht mehr ausschließlich im Fokus des Erkenntnisinteresses steht. Augenfällig wird nun zudem eine Hinwendung zu den Konzeptionen von Verwandtschaft, die in *Antigone* explizit und implizit aufgerufen werden.[6] Diese Tendenz spiegelt sich auch in Elfriede Jelineks *Antigone*-Fortschreibung wider. Das Prinzip des Widerstands, das Luce Irigaray in der Figur der Antigone verkörpert sah,[7] rückt hier in den Hintergrund. Zum Vorschein kommt vielmehr eine Ich-Instanz, die sich nichts und niemandem konkret in die Quere stellt. Es ist keine hehre Heldin, die in *Kein Licht. Epilog?* spricht, sondern vielmehr

---

4 Rokem, Freddie: »The Limits of Logic: Heidegger's and Brecht's Interpretations of *Antigone*.« In: Pewny, Katharina/Gruber, Charlotte/Leenknegt, Simon/Van den Dries, Luk (Hg.): *Occupy Antigone. Tradition, Transition and Transformation in Performance*. Tübingen: Narr 2016, S. 13–32, hier S. 13.

5 Vedder, Ulrike: »Trauma und Mythos. Antigone in der Literatur nach 1945.« In: Kulcsár-Szabó, Zoltán/Lörincz, Csongor (Hg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld: transcript 2014, S. 413–417, hier S. 413.

6 Vgl. hierzu v.a. Pewny, Katharina/Van den Dries, Luk/Gruber, Charlotte/Leenknegt, Simon (Hg.): *Occupy Antigone* bzw. die Arbeiten des Forschungsprojekts *Antigone in/as transition* an der Universität Gent und die daraus hervorgegangene Dissertation *The Other Antigone[s]: Spotting the Différance in Contemporary Tragedy* von Charlotte Gruber (Universität Gent, 2016).

7 Vgl. Irigaray, Luce: »Die ewige Ironie des Gemeinwesens.« In: Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Übers. v. Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 266–281.

eine namenlose, zum Teil polyphon hörbar werdende Stimme, die beharrlich um eine spezifische Frage kreist, die die sophokleische *Antigone* in sich zusammenhält: Was ist es, das uns Menschen verwandt macht?

Hegel, der die *Antigone*-Rezeption bis heute nachhaltig prägt, setzt Verwandtschaft unmissverständlich mit Blutsverwandtschaft gleich. Das (weibliche) Prinzip der Blutsverwandtschaft wird seiner Auffassung nach von Antigone repräsentiert, wohingegen Kreon für die (männliche) staatliche Autorität stehe.[8] Judith Butler stellt diese Lesart in ihrer im Jahr 2000 erstveröffentlichten Abhandlung *Antigone's Claim* radikal infrage.[9] Sie entwirft eine Perspektive auf Antigone, die den sozial kontingenten Charakter von Verwandtschaft zum Vorschein bringt, und stürzt dadurch ein von Hegel statuiertes und von da an beständig reproduziertes binäres Denken in die Krise. Dass Antigone für die normativen Prinzipien von Verwandtschaft stehen kann, ist Butler zufolge schon aufgrund von Antigones Verstricktheit »in ein inzestuöses Erbe, das ihre eigene Position innerhalb der Verwandtschaftsbeziehungen erschüttert,«[10] undenkbar. In einer luziden Analyse des sophokleischen Textes demonstriert Butler, dass Antigone, die »mit ihrem Handeln andere zwingt, sie als ›männlich‹ zu sehen,«[11] keineswegs grundsätzlich im Namen der Götter der Blutsverwandtschaft agiert. In diesem Kontext bezieht sich Butler auf eine konkrete Passage aus *Antigone*, die ich hier etwas ausgedehnt und in der Übersetzung von Kurt Steinmann wiedergebe:

> **Antigone**
> […]
> Denn nie, wär ich von Kindern Mutter auch gewesen,
> noch wär ein Gatte mir im Tod dahingeschwunden,
> hätt ich den Bürgern trotzend diese Müh mir auferlegt.
> Im Sinne welcher Satzung sage ich dies nun?
> Stürb mir der Gatte, könnt ich einen andern finden,
> bekäm von ihm ein Kind auch, hätt ich eins verloren.
> Da aber Mutter mir und Vater ruhn in Hades' Reich
> geborgen,
> gibt's keinen Bruder mehr, der je mir wüchs heran.

---

8 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Die konkrete Entwicklung der dramatischen Poesie und ihrer Arten.« In: Ders.: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*. Hgg. v. Eva Moldenhauer und Karl M. Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 538–574.

9 Ich beziehe mich auf die deutschsprachige Übersetzung dieses Textes: Butler, Judith: *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Übers. v. Reiner Ansén. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.

10 Butler, Judith: *Antigones Verlangen*, S. 12.

11 Ebd., S. 19.

> Doch da ich nun nach solcher Satzung dich vor allen hab
> geehrt,
> fand Kreon, dass darin ich hätt gefehlt
> und zu Fürchterlichem mich erkühnt, o brüderliches
> Haupt!
> Und nun führt er mich weg, mit Händen so mich
> greifend,
> ohne Brautbett, ohne Hochzeit, nicht der Ehe Teil
> erlangend, nicht das Glück, mir Kinder großzuziehn,
> nein, so verlassen von den Lieben gehe ich,
> die Unglücksel'ge, lebend in der Toten Gruft.[12]

Die Zeilen demonstrieren, dass Antigone zwar bereit ist, für ihren Bruder gegen das Gesetz zu verstoßen, dass sie das aber nicht für eine/n andere/n Angehörige/n getan hätte. Sie zieht in Betracht, gesetzeswidrig im Namen ihres Bruders zu agieren, würde dies aber nicht für *jeden* Verwandten tun. Butler zufolge steht Antigone dadurch »schwerlich für die Heiligkeit der Verwandtschaftsbindung […].«[13]

Hegels *Antigone*-Lektüre, die Butler so schlüssig dekonstruiert hat, spiegelt ein biologistisches Denken von Verwandtschaft wider. Tatsächlich aber stellt eine solche Definition global gesehen ein Spezifikum dar, wie Christina von Braun in ihrer Publikation *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte* eindrücklich aufgezeigt hat.[14] Der Großteil der Menschheit geht *nicht* davon aus, dass Verwandtschaft durch Blutsbande konstruiert wird. Vielmehr definiert sich Verwandtschaft in vielen Teilen der Welt über gemeinsame Arbeit, einen gemeinsam kultivierten Boden, über die Teilung von Nahrung und Erinnerungen oder über das gegenseitige Übernehmen von Verantwortung. Verwandtschaft lässt sich also mit Marshall Sahlins als soziales Konstrukt beschreiben, als Beziehungsgeflecht, das performativ hergestellt werden kann:

> It seems fair to say that the current anthropological orthodoxy in kinship studies can be summed up in the proposition that any relationship constituted in terms of procreation, filiation, or descent can also be made postnatally or performatively by culturally appropriate action. Whatever is construed genealogically may also be constructed socially […].[15]

---

12 Sophokles: *Antigone*. Übers. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013, S. 41 (905–920), im Folgenden zitiert mit der Sigle Soph. *Ant.* und der Versangabe.

13 Butler, Judith: *Antigones Verlangen*, S. 25.

14 Vgl. von Braun, Christina: *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau Verlag 2018.

15 Sahlins, Marshall: »What Kinship Is (Part One).« In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17/1 (2011), S. 2–19, hier S. 3.

Die verbreitetste Verwandtschaftsauffassung bezieht sich auf den Boden, den Menschen miteinander teilen, den sie gemeinsam bestellen und von dem sie sich gemeinsam ernähren. Dieses Konzept führt mitunter dazu, dass die Kinder zweier Brüder ebenso verwandt sind wie die beiden Brüder selbst – und zwar, weil sie sich alle vom selben Boden ernähren.[16] Ein Beispiel hierfür liefern die Maring im Hochland von Neuguinea. Das Sozialsystem dieses indigenen Volks, so der Anthropologe Edward LiPuma, basiere auf einem grundlegenden Gegensätzlichkeitsprinzip zwischen den Beziehungen von Teilen, Tausch und Handel.[17] Diese Beziehungen fungieren als wesentliche Bedingungen für die Schaffung verschiedener Formen der Verbundenheit, wobei das Teilen die elementare Intra-Clan-Beziehung herstellt. Offensichtlich wird dies an der gemeinsamen Nutzung von Land, Nahrung und Brautgut. Das Geschenk der Verwandtschaft liegt für die Maring im Teilen und Tauschen von Land, Schweinen, Pflanzenmaterial und Nahrung. Ähnliches können wir bei den Iban von Kalimantan, einem in Südostasien beheimateten indigenen Volk, beobachten, den der Anthropologe Clifford Sather beforscht hat. Sather zufolge fungiert der nährende Reis innerhalb dieser Gemeinschaft als »transubstantiation of the ancestors.«[18] Die Stammesmitglieder haben durch die (gemeinsam konsumierte) Nahrung Anteil am Geist ihrer verstorbenen Vorfahren. Ökologische Ressourcen firmieren folglich als elementare Träger von sozialen Beziehungen und verbinden nicht nur die Lebenden untereinander, sondern auch die Lebenden mit den Toten.

Die nährende Erde ist es auch, die die Geschwister Antigone und Polyneikes implizit verbindet – und zwar über den Tod hinweg. Auf dieser Erde sind sie gemeinsam aufgewachsen, von dieser Erde haben sie gelebt und in dieser Erde will Antigone ihren toten Bruder schlussendlich begraben. Der nährende Boden spielt in *Antigone* eine zentrale generationenübergreifende Rolle. Vor allem aber ist er es, an dem sich der tragische Konflikt entzündet. Tatsächlich nimmt der Boden in den Ausführungen des Wächters, der Kreon über die bezeugte Schandtat in Kenntnis setzt, eine prominente Stelle ein. Wenn Kreon ihn fragt, wer denn die Freiheit besessen habe, den Leichnam des Polyneikes mit Staub zu bestreuen und »heilgen Brauch« (Soph. *Ant.* 247) an ihm zu üben, antwortet der Wächter folgendermaßen:

---

16 Vgl. ebd., S. 3.

17 Vgl. LiPuma, Edward: *The Gift of Kinship. Structure and Practice in Maring Social Organisation.* Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1988, S. 6.

18 Sather, Clifford: »The One-Sided One. Iban Rice Myths, Agricultural Rituals and Notions of Ancestry.« In: *Contributions to Southeast Asian Ethnography* 10 (1993), S. 119–147, hier S. 130.

> **Wächter**
> Ich weiß es nicht; denn da war keines Pickels Stich
> und keiner Hacke Aushub; spröde war der Boden,
> trocken, ohne Riss, von Rädern nicht befahren,
> und keine Spur war da von irgendeinem Täter. (Soph. *Ant.* 249–252)

In Fukushima ist diese nährende, generationenübergreifend fungierende Erde kontaminiert. Sie offenbart sich – wie es in *Kein Licht. Epilog?* heißt – als »Material, das auch in der Zukunft noch töten wird können, oder, wenn Sie so wollen, sofort« (*EP*). Spuren von Gewalteinwirkung sind auch hier keine auszumachen – man sieht nichts, hört nichts, riecht nichts von der perfiden Verstrahlung, die die Umwelt für Generationen zur Sperrzone erklärt. Für ihre *Kein Licht.*-Trilogie hat sich Elfriede Jelinek intensiv mit den Auswirkungen dieser diffusen Verseuchung auf Wasser, Boden, Mensch und Tier auseinandergesetzt. In *Kein Licht. Epilog?* fusionieren die Eindrücke, die die Autorin aus dem intensiven Studium der internationalen Berichterstattung rund um die atomare Katastrophe von Fukushima gewonnen hat, mit expliziten und impliziten Verweisen auf die sophokleische *Antigone*. Entstanden ist ein Spieltext, der das einzelne Individuum als todgeweihtes und unbetrauertes Nichts vorführt angesichts eines ungreifbaren Grauens, das als Spaltprodukt menschlicher Hybris zu entlarven ist. *Kein Licht. Epilog?* beschreibt eine kontaminierte (Sprech-)Fläche, die durch ein wesentliches strukturelles Bauelement der griechisch-antiken Tragödie zusammengehalten wird, nämlich durch das der Klage. Aufgerufen ist damit aber nicht nur eines der bedeutendsten ästhetischen Verfahren des Tragischen. Die Klage beschreibt darüber hinaus eine Kulturtechnik, an der sich die Entwicklung einer Gesellschaft ablesen lässt, in der die Geschlechter mehr und mehr auseinanderdriften. Diesen wachsenden Gendergap wiederum können wir nur nachvollziehen, indem wir den *Gesten*, die das Ritual der Klage konturieren, eine besondere Aufmerksamkeit schenken.

2.2 Doing Mourning Doing Difference

Wenn Elfriede Jelinek in *Kein Licht. Epilog?* das strukturelle Bauelement der Klage zitiert, dann ruft sie eine kulturelle Praxis auf den Plan, von der ein durchaus subversives Potenzial ausgeht. Im antiken Griechenland stellte die Bestattung von Toten einen der wenigen Bereiche dar, in denen Frauen die tragende Rolle spielten. Nachweisen lässt sich dies bereits für die mykenische Zeit,[19] gültig ist

---

19 Tatsächlich handelt es sich bei der ersten erhaltenen menschlichen Figur aus der postmykenischen Phase um die Zeichnung einer klagenden Frau (vgl. Cold-

diese Beobachtung aber auch noch für das moderne Griechenland, wie Margaret Alexiou, Loring Danforth und Gail Holst-Warhaft eindrücklich gezeigt haben.[20] So waren es bereits im archaischen Griechenland weibliche Verwandte, die dafür sorgten, den Leichnam zu waschen, zu salben, in ein Tuch zu hüllen und auf ein Bett (κλίνη) zu legen. Das Vollenden dieser Tätigkeiten leitete die Aufbahrung (πρόθεσις) ein, eine mehrtägige Trauerphase, die strengen Regeln zu folgen hatte. Darstellungen auf Sepulkralkeramiken zeigen uns, dass der Vater des oder der Verstorbenen grundsätzlich vor dem Haus wartete, um die Trauergäste zu empfangen. In der Zwischenzeit versammelten sich die weiblichen Familienmitglieder rund um die Bahre, um die Totenklage (γόος) zu performen.

Wie wir von Homer wissen, kam das Aufbahrungsritual der *prothesis* einer Ehrenpflicht gegenüber dem bzw. der Toten (γέρας θανόντων) gleich (vgl. Homer: *Ilias* 23,9; *Odyssee* 24,190). Die anführende Klagende (Mutter oder Ehefrau) befand sich dabei am Kopfende, die anderen Trauernden positionierten sich hinter ihr. Manche Vasenbilder zeigen auf der gegenüberliegenden Seite der Bahre weitere Frauen, hinter denen gemeinhin professionelle Klagende (θρῆνοι), d.h. Frauen, die für ihre Trauerperformance bezahlt werden, vermutet werden. Männer sind auf den uns erhaltenen, die *prothesis* darstellenden Exponaten tendenziell unterrepräsentiert, wobei es sich bei den abgebildeten Klagenden hauptsächlich um enge Familienangehörige wie Vater, Bruder oder Sohn handelt. Eine wesentliche Rolle wiederum spielten Männer im Zuge der *ekphora*, d.h. der Prozession zum Grab, die oftmals auf Pferdewägen erfolgte. Diese Prozession geschah unter großem Geleit und sah – zumindest ursprünglich – Klagerituale von Frauen vor. Im Anschluss an die *ekphora* wurde der Leichnam begraben oder verbrannt.[21] Die Zeremonie endete mit der Errichtung eines Grabmals (*sēma*; *stēlē*), das mitunter mit Myrtenzweigen und Bändern geschmückt wurde.[22]

---

stream, John Nicholas: *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*. London: Methuen 1968).

20 Vgl. dazu v.a. Alexiou, Margaret: *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1974; Danforth, Loring: *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press 1982; Holst-Warhaft, Gail: *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature*. New York/London: Routledge 1995.

21 Vgl. Sourvinou-Inwood, Christiane: *»Reading« Greek Death to the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 96.

22 Ausführlich zu griechischen Begräbnisritualen siehe v.a. Kurtz, Donna C./Boardman, John: *Greek Burial Costums*. London: Thames and Hudson 1971.

Begräbnisse waren also Gelegenheiten, die es nicht nur Männern ermöglichten, aktiv am öffentlichen Leben teilzunehmen. Der Tod und die von der Gesellschaft hochgehaltenen Rituale rund um ihn fungierten als *gate opener* für die attische Frau der gehobenen Mittelschicht, die ihr Leben grundsätzlich hauptsächlich innerhalb des eigenen *oikos* bzw. in dessen unmittelbarer Nachbarschaft verbrachte. Sie hatte sich quasi ausschließlich den häuslichen Pflichten zu widmen und war vom öffentlichen und militärischen Leben weitgehend ausgeschlossen. Rechtsautonomie auszuüben war Frauen im antiken Athen nicht möglich, sie konnten normalerweise keine sozialen und ökonomischen Entscheidungen ohne die Aufsicht eines Vormunds treffen. Die Teilnahme an politischen Versammlungen wurde ihnen ebenso verweigert wie die Aussage im Rahmen von Gerichtsprozessen. Außerdem verfügten Frauen über keinen Bürgerstatus.[23] Diese scharfe Grenze zwischen der männlich dominierten *polis* und jener der Frau zugewiesenen häuslichen Sphäre des *oikos* war im Zuge der Totenzeremonien verwischt. Ihre dominante Rolle im Totenkult verlieh der Frau eine spezifische Agency, über die sie im Alltag gemeinhin nicht verfügte.



Abbildung 3: *Prothesis. Bauchamphora Athen.* NM 804. *Mitte 8. Jh. v. Chr. Foto: Steven Zucker. https://smarthistory.org/dipylon-amphora/ [Zugriff am* 20.3.2023].

23 Die Bürgerschaft von Frauen wurde nicht politisch, sondern religiös vollzogen. Tatsächlich hatten viele Priesterinnen Bürgerstatus, was ihnen den Zutritt zu ausgewählten Kultveranstaltungen ermöglichte. Vgl. dazu Turner, Judy Ann: *Hiereiai: Acquisitions of Feminine Priesthoods in Ancient Greece*. Ph.D. Diss. University of California, Santa Barbara 1983.

Doch wäre es falsch, zu behaupten, dass die Kulturtechnik der Klage ein weibliches Monopol darstellte. Auch Männer waren in Klagerituale involviert – sie agierten schlichtweg anders darin. In der Sepulkralkeramik zeigt sich dies bereits eindrücklich auf mehreren erhaltenen Vasen der spätgeometrischen Phase I (760–735 v. Chr.). In allen Klagedarstellungen, die wir auf Vasen dieser Stilepoche abgebildet finden, haben wir es mit zwei Gruppen von Personen zu tun, die sich ausschließlich durch ihre Gestik voneinander unterscheiden. So heben die Mitglieder der einen Gruppe beide Arme und lassen die Hände über dem Kopf zusammenkommen. Die anderen wiederum strecken nur einen Arm empor.[24]

Interessanterweise verzichteten die Maler dieser Epoche auf die Ausgestaltung sogenannter primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale. Der kleine Pinselstrich, der in Darstellungen des Spätgeometrisch II (735–700 v. Chr.) eingesetzt wurde, um einen Penis zu markieren, bzw. die beiden Pinselstriche auf Brusthöhe, die offenbar eine weibliche Brust andeuten sollten, fehlen hier noch. Der Vergleich mit Klagedarstellungen aus späteren Stilepochen lässt jedoch den Rückschluss zu, dass wir es bei den Figuren, die beide Arme emporrecken, mit klagenden *Frauen* zu tun haben, während jene, die nur einen Arm heben, als klagende *Männer* identifiziert werden können. So hält der Gräzist Hans van Wees fest: »Given that, in both LGI [Late Geometric I, Anm. SF] and LGII [Late Geometric II, Anm. SF], the sexes make distinct gestures of lamentation whenever we can distinguish them by dress or physical characteristics, it seems reasonable to identify men and women by these gestures even when we cannot otherwise tell the sexes apart.«[25] Die Schlussfolgerung von Hans van Wees leuchtet ein, doch scheint mir hier ein anderer Umstand bei Weitem interessanter zu sein. Geschlecht wird in frühen Klagedarstellungen nicht via geschlechtsspezifischer Attribute zementiert, sondern erscheint vielmehr als rituelle, iterative Praxis. Gender offenbart sich mithin im Sinne Judith Butlers als »created through sustained social performances.«[26]

---

24 Vgl. Ahlberg, Gudrun: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art. Figures*. Göteborg: Paul Aströms 1971.

25 Van Wees, Hans: »A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece.« In: Foxhall, Lin/Salmon, John (Hg.): *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*. London/New York: Routledge 1998, S. 10–53, hier S. 20.

26 Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.« In: *Theatre Journal* 40/4 (1988), S. 519–531, hier S. 528.



Abbildung 4: *Prothesis. Becher Athen. 1280. 2. Viertel 7. Jh v. Chr. Inv. 1280 Kerameikos, Foto © Deutsches Archäologisches Institut Athen (D-DAI-ATH-Kerameikos-04941), Fotograf: unbekannt.*

Das *doing difference*, das wir bereits auf den Vasenbildern des Spätgeometrischen ausmachen können, setzt sich in Klagedarstellungen der darauffolgenden Stilepochen fort. In der Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. jedoch kommt es zu einem entscheidenden gestisch-affektiven shift. Die Klagenden strecken nunmehr einen Arm aus, während sie den anderen Arm auf Ohrhöhe zur Wange führen. Die gekrümmten Finger suggerieren dabei eine Bewegung, die keinen Zweifel zulässt: Diese klagenden Frauen zerkratzen ihr Gesicht mit den eigenen Fingernägeln. Trauer wird nun mithin als hochemotionaler, menschlicher Affekt erlebbar.[27]

27 Vgl. Kurtz, Donna C.: »Vases for the Dead, an Attic Selection.« In: Brijder, H. (Hg.): *Ancient Greek and Related Pottery*. Amsterdam: Allard Pierson Museum 1984, S. 314-328, hier S. 327. Ähnliche Hinweise finden wir auf Terracotta-Fig-

Was nun aber die Exponate dieser Zeit aus theaterwissenschaftlicher wiewohl aus genderspezifischer Sicht so interessant macht, ist die immense performative Signalwirkung, die von ihnen ausgeht. Erstmals wird Klage als eine Kulturtechnik vorgeführt, die auf explizit autoaggressiven Gesten beruht. Im Schwarzfigurigen wird ein weiteres Motiv augenfällig, das auf eine solche (selbst-)zerstörerische Kraft der Klage verweist. Hier werden Klagende sichtbar, die sich die eigenen Haare raufen. Während diese Geste in literarischen Quellen sowohl bei Frauen als auch bei Männern beobachtet werden kann, ist sie in der Sepulkralkeramik ausschließlich bei weiblichen Figuren nachweisbar.[28] Bemerkenswerterweise ist die Handlung selbst jedoch nie dargestellt. Wir haben es lediglich mit attributiven Indizien zu tun, die suggerieren, dass das Ritual unmittelbar vorher stattgefunden haben muss. Zeugnis darüber geben entweder die betont manierierte Ausgestaltung von offenem, wirrem Haar oder aber lose Haarsträhnen, die die Dargestellten in Händen halten. Auf die Gesten des Gesichtzerkratzens, des Haareraufens sowie auf jene des Schlagens auf die eigene Brust, die wir auf weißgrundigen Gefäßen abgebildet vorfinden können, ist in der Sepulkralkeramik ausschließlich für die Darstellung von Frauen zurückgegriffen worden, wie die Archäologin Claudia Merthen herausgearbeitet hat.[29]

Alarmierend ist nun, dass es ebendiese aggressiven Gesten sind, die der Staatsmann Solon im Zuge seiner Reform aus dem Jahr 594 v. Chr. mit einer bestimmten Gesetzgebung einzudämmen trachtete. Er schränkte die Klageperformance durch eine spezifische Restriktion der Partizipation von Frauen an Begräbnisritualen drastisch ein. Die Teilnahme an der *ekphora*, d.h. an der Prozession zum Grab, war nunmehr ausschließlich Frauen älter als 60 und engen Verwandten erlaubt. Diese Prozession musste jetzt außerdem frühmorgens und in absoluter Stille durchgeführt werden. Die Aufbahrung *(prothesis)* wiederum hatte neuerdings innerhalb des Hauses *(endon)* stattzufinden.[30]

Die Gesetze des Solon, die diese Einschränkungen vorsehen, liegen uns nicht explizit vor. Wir wissen ausschließlich von Dritten darüber, etwa von Plutarch, der in seiner Abhandlung über Solon festhält: »Bei einer Leiche sich zu zerkratzen und zu zerschlagen, förmliche Trauerlieder abzusingen, ein

---

uren aus Rhodos und Thera (vgl. Higgins, Reynold Alleyne: *Greek Terracottos*. London: Methuen 1967, S. 29).

28 Vgl. Merthen, Claudia: *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jahrhundert v. Chr.* Diss. Universität Würzburg 2004, S. 12–13.

29 Vgl. ebd., S. 369.

30 Vgl. Garland, Robert: *The Greek Way of Death*. London: Bristol Classical Press 2001, S. 27.

lautes Geheul anzustimmen bei der Bestattung von fremden Personen, – dies Alles schaffte Solon ab.«[31] Hinweise über die Eindämmung der weiblichen Totenklage finden wir auch in Ciceros Abhandlung *De legibus*. Hier heißt es in Bezug auf die Codices, die »post aliquanto«, d.h. einige Zeit nach Solons Gesetzgebung, erlassen worden sind: »Nachdem also der Aufwand auf drei Tücher, eine kleine purpurfarbene Tunika und zehn Flötenspieler eingeschränkt worden war, beseitigte das Gesetz auch die Totenklage: ›Die Frauen sollen sich die Wangen nicht zerkratzen und keinen ›Lessus' während der Bestattung haben.‹«[32] Ins Auge sticht hier der Terminus *lessus*, bei dem wir es mit einem *hapax legomenon* zu tun haben, d.h. mit einem Begriff, der kein zweites Mal in der Literatur auftaucht.[33] Seine Herkunft ist ungewiss, wie wir Plutarchs Ausführungen entnehmen können:

> Die alten Ausleger Sextus Aelius und Lucius Acilius sagten, sie verständen dies nicht hinlänglich, vermuteten aber, es handle sich bei »Lessus« um irgendeine Art von Trauerkleid. Lucius Aelius meinte, »Lessus« sei so etwas wie ein Wehklagen aus Trauer, wie es auch das Wort selbst ausdrückt. Dies halte ich umso mehr für richtig, als das Gesetz des Solon genau dies verbietet.[34]

Lessus lässt mithin die visuelle wiewohl die akustische Dimension der weiblichen Totenklage in einem Bild, in einer Geste erscheinen. Leider aber liegen uns über das explizite Lautbild der Klage keinerlei verlässliche Quellen vor. Auch hier sind wir hauptsächlich auf Schilderungen des Verbots angewiesen, die wir bei Plutarch, aber auch in den *Nomoi* Platons finden. So erachtet es Platon bereits als unziemlich, »dass man den Toten beweinen solle, [...], wohl aber soll es verboten sein, Totenklage und Jammergeschrei außerhalb des Hauses anzustimmen und desgleichen, dass man den Leichnam öffentlich durch die Straßen trage und beim Zuge durch die Straße Klagelaute ausstoße [...].«[35]

Auffällig erscheint mir, dass sich alle zitierten Schreiber in ihrer Berichterstattung über die Restriktionen hinsichtlich der Begräbnisrituale auf explizite

---

31 Plutarch: *Plutarchs ausgewählte Biographien: Solon*. Übers. v. Eduard Eyth. Stuttgart: Hoffmann 1857, S. 59–106, hier S. 89 (21.4).

32 Cicero, Marcus Tullius: *De Legibus/Über die Gesetze: Paradoxa Stoicorum/ Stoische Paradoxien*. Lateinisch – Deutsch. Hgg. u. übers. v. Rainer Nickel. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 137 (*De Legibus II*, 23.59-60).

33 Zum Sonderstatus dieses Begriffs vgl. Fögen, Marie Theres: *Das Lied vom Gesetz*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2007, S. 62–66.

34 Cicero, Marcus Tullius: *De Legibus*, S. 137–139 (*De Legibus II*, 59).

35 Platon: *Nomoi (De Legibus). Die Gesetze. Erstes Buch*. Übers. v. Franz Susemihl (Stuttgart 1862–63). https://www.opera-platonis.de/Nomoi.pdf [Zugriff am 8.12.2019], 947b–d.

Gesten berufen. Dieser Fokus auf den affektiv-performativen Gehalt des Klagegestus konstruiert ex negativo ein Frauenbild, das sich an Prinzipien des Chaotischen und des Unkontrollierten orientiert. Exponate der schwarzfigurigen Sepulkralkeramik spiegeln Derartiges wider.[36] Die Frauen auf den uns erhaltenen Gefäßen und Steintafeln jener Periode verfügen über ein äußerst breites Gestenrepertoire, das vom Schlagen des Kopfes über das Zerren an den eigenen Haaren bis hin zu raumgreifenden Armbewegungen reicht. Dieses motorische Arsenal unterscheidet sich signifikant von dem der abgebildeten Männer: Dort fällt das Heben beider Arme grundsätzlich weg. Stattdessen strecken die maskulinen Figuren einen Arm wie zum Gruß empor, während der andere Arm gesenkt bleibt. Ein Beispiel hierfür liefert ein um 500 v. Chr. entstandener Einzelpinax des Sappho-Malers, der ein familiäres Trauerritual rund um ein verstorbenes Kind abbildet. Diese Steintafel vermittelt eine in keiner anderen Periode der attischen Grabkunst auszumachende Atmosphäre des Chaotischen,[37] die aus meiner Sicht hauptsächlich dank zweier spezifischer Kunstgriffe des Sappho-Malers erreicht worden ist, die diesen als präzisen Beobachter performativer Prozesse erkennbar werden lassen.

Zum einen wird durch die Inschrift der Klagelaute OIMOI bzw. OIMIOI, die vor dem Gesicht der sich als Tante erweisenden Frauenfigur am Fußende der Bahre sowie vor der Figur des Vaters zu finden sind,[38] die phonetische bzw. sonorische Dimension der rituellen Praxis erfahrbar. Zum anderen verleiht die ausdifferenzierte Gestaltung der Arme den trauernden Frauen eine immense Agilität. Wenngleich die abgebildeten Füße keine expliziten Rückschlüsse auf die erfolgte Bewegung im Raum erlauben, so deuten die Arme in ihrer gestischen Gesamtkomposition auf eine äußerst lebhafte rituelle Praxis hin.

---

36 In der Überlieferung der schwarzfigurigen Sepulkralkunst entsteht zwischen 580 und 550 bzw. 540/30 v. Chr. eine Lücke, wie Claudia Merthen festgestellt hat. »Da die Beispiele aus der Zeit zwischen 630 und 590/580 insgesamt jedoch nur sehr wenige sind, läßt sich keine Verbindung zu den Regelungen, mit denen Solon den Grabkult regelte, herstellen.« (Merthen, Claudia: *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer*, S. 241.)

37 Eine solche Atmosphäre ist auch auf anderen Plaketten der damaligen Zeit dargestellt, vgl. dazu Shapiro, Harvey Alan: »The Iconography of Mourning in Athenian Art.« In: *American Journal of Mourning* 95/4 (1991), S. 629–656, hier S. 639. Ähnlich belebte Darstellungen des alltäglichen Lebens finden wir in erotischen Darstellungen der spätarchaischen Vasenmalerei, vgl. dazu ebd., S. 639.

38 Zu den Inschriften, die auch Rückschlüsse über die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Dargestellten erlauben, sowie zu einem Forschungsüberblick zum Pinax vgl. Merthen, Claudia: *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer*, S. 419.



Abbildung 5: *Prothesis. Schwarzfiguriger Pinax des Sappho-Malers. Louvre MNB 905. 500 v. Chr. Musée du Louvre. Foto: Jastrow.*



Abbildung 6: *Prothesis. Schwarzfiguriger Pinax. KHM IV 4398. 510 v. Chr. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien.*

Vor allem aber unterscheiden sich die volatilen Gesten der Frauen radikal von der statischen Performance, die wir bei den abgebildeten Männern beobachten können. Diese heben – wie für den Totenkult der damaligen Zeit typisch – lediglich einen rechten Arm. Der Gendergap, der sich aus der

Differenz zwischen einer überaus bewegten Performance der Frauen und einem statisch anmutenden, uniformen Gestus der Männer ergibt, wird auch aus einem im Kunsthistorischen Museum Wien ausgestellten und hier abgebildeten Pinax ersichtlich.[39]

Beiden Exponaten gemein ist eine durch sie erfahrbar werdende chaotische Agilität, die von Begräbnisritualen der Entstehungszeit ausgegangen sein muss. Sie geben Zeugnis ab über eine spezifische Energie, die Solon mithilfe seiner Reform aus der Sphäre der *polis* zu verdrängen trachtete. Tatsächlich beschreibt Plutarch Solons Gesetzgebung als eine, die »jede Unordnung und Zügellosigkeit zu verhindern suchte.«[40] Worauf aber zielte diese Bestrebung ab? In der Forschung herrscht dazu nach wie vor Uneinigkeit. Archäolog*innen und Philolog*innen wie Margaret Alexiou, Robert Garland und Richard Seaford gehen davon aus, dass Begräbnisrituale gefährlich für den Staat waren, da sie Rachefeldzüge zwischen rivalisierenden aristokratischen Gruppen befördert haben mögen.[41] Dem möchte ich entgegenhalten, dass Solons Gesetze nicht nur Begräbnisse von Ermordeten oder Kriegsgefallenen betroffen haben, sondern dass sich diese auf sämtliche Beerdigungen bezogen. Vielmehr gehe ich davon aus, dass Solons Einschränkung der Klagerituale auf eine grundlegende Verdrängung der Frau aus der öffentlichen Sphäre abzielte – tatsächlich betraf seine Verbannung der Frau in den *oikos* nicht nur deren Rolle in Begräbnisritualen, sondern auch ihre Teilnahme an Festivals sowie ihre allgemeine Bewegungs- und Reisefreiheit. Bei Plutarch lesen wir: »Wenn eine Frau aus der Stadt ging, so durfte sie nie mehr als drei Kleider bei sich haben; auch an Speise und Getränken durfte sie höchstens im Werthe von einem Obolus […] mitnehmen; ihre Rohrmatte durfte nicht eine Elle übersteigen; sie durfte nicht bei Nacht reisen, außer zu Wagen und unter vorausgehender Beleuchtung.«[42]

Bemerkenswert erscheint mir aber vor allem, dass die Reglementierung der weiblichen Klagepraxis mit einer Abwertung des sogenannten Fremden einher-

---

39 Der Pinax ist auch aus einem anderen Grund von ikonografischer Bedeutung. Es handelt sich dabei um das einzige erhaltene schwarzfigurige Exponat, auf dem ein klagender Mann nicht nur einen, sondern beide Arme hebt und mit der linken Hand seine Stirn berührt.Vgl. Merthen, Claudia: *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer*, S. 208.

40 Plutarch: *Plutarchs ausgewählte Biographien: Solon*, S. 89 (21.4).

41 Vgl. Alexiou, Margaret: *The Ritual Lament in Greek Tradition*, S. 21–22; Garland, Robert: »The Well-Ordered Corpse. An Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation.« In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36 (1989), S. 1-15, hier S. 4; Seaford, Richard: *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press 1994, Kapitel 3.

42 Plutarch: *Plutarchs ausgewählte Biographien: Solon*, S. 89 (21.4).

ging. Hinweise darauf finden wir abermals in Plutarchs Solon-Biografie, und zwar in einem Kapitel, in dem Plutarch von Epimenides berichtet, der aus Kreta nach Athen kam und Solon dazu inspiriert haben soll, seine Gesetzgebung zu überdenken:

> Er [Epimenides, Anm. SF] kam also, trat mit Solon in freundschaftliche Verhältnisse und leistete ihm viele ersprießliche Dienste; ja er bahnte ihm erst den Weg zu seiner Gesetzgebung. Er machte die Athener einfach bei ihren Gottesdiensten und gemäßigter in ihren Schmerzgefühlen, indem er mit den Trauergebräuchen sogleich auch einige Opfer verband und **das Rohe, Barbarische entfernte, dem sich früher das weibliche Geschlecht fast durchgängig hingegeben hatte**.[43]

Den Konnex zwischen vermeintlich Weiblichem und dem sogenannten Barbarischen, der hier zutage tritt, finden wir auch in der *Orestie* des Aischylos, und zwar in einer Schlüsselpassage der Choephoren, in welcher der Chor laut Regieanweisung die klassischen Trauergebärden klagender Frauen vollzieht und dieses Vorgehen autodeskriptiv kommentiert. Johann Gustav Droysen übersetzt diese Zeilen wie folgt: »Ich schlug mich trauernd arischen Schlags, nach kissischer/Wehklageweiber Rasewut.«[44] Trauer wird hier also zum einen als »weiblich« abgewertet und zum anderen mit dem sogenannten Anderen konnotiert. Das kommt einem Paradigmenwechsel gleich, der eine spezifische Verschiebung der Wertung von Affekten markiert. Noch bei Homer weinten männliche Helden oft, viel und vor allem hemmungslos. Ein eindrückliches Beispiel hierfür liefern die affektiven Reaktionen von Achill und Antilochos auf den berichteten Verlust des Patroklos in der *Ilias*. Die im Folgenden zitierte Passage aus dem Achtzehnten Gesang des Epos setzt mit der Todesnachricht ein:

> Sohn des feurigen Peleus, ach, nun mußt du die schwerste
> Traurige Botschaft erfahren – oh wär' es nie doch geschehen! –
> Patroklos liegt nun tot, und sie kämpfen bereits um den Leichnam,
> Nackt wie er ist, denn die Waffen besitzt der geschmeidige Hektor.
> Sprach's, und jenen umfing die finstere Wolke der Trauer.
> Gleich mit den beiden Händen den Staub, den geschwärzten, ergreifend
> Überstreut' er den Kopf und entstellte sein liebliches Antlitz,
> Asche haftete rings am nektarduftenden Kleide.
> Selbst aber lag er groß, lang niedergestreckt in dem Staube,
> Raufte sein Haar und beschmutzt' es zugleich mit den eigenen Händen.
> Sklavinnen aber, erbeutet von Patroklos einst und Achilleus,

---

43 Ebd., S. 75, Herv. SF.

44 Aischylos: »Choephoren.« In: Ders.: *Die Tragödien*. Übers. v. Johann Gustav Droysen. Durchgesehen v. Walter Nestle. Neu hgg. v. Bernhard Zimmermann. Stuttgart: Kröner 2016, S. 207–253, hier S. 228 (423–424).

> Jammerten laut vor Kummer des Herzens; hervor aus der Türe
> Liefen sie her, den tapfren Achilleus umringend, und alle
> Schlugen die Brust mit den Händen, und jeglicher wankten die Kniee.
> Drüben jammerte auch Antilochos; tränen vergießend
> Hielt er Achilleus' Hände – der stöhnte im adligen Herzen –,
> Fürchtend, es könnte sich dieser den Hals mit dem Eisen durchschneiden.
> Schrecklich klagt' er sein Leid; es hörte die herrliche Mutter,
> Die bei dem greisen Vater saß in der Tiefe des Meeres.[45]

Im Gegensatz dazu strebt der Held der Tragödien danach, solche Gefühlsausbrüche zu unterdrücken bzw. zu verbergen. Herakles etwa wird (sowohl in der sophokleischen als auch in der euripideischen Darstellung) nicht müde zu betonen, dass er nie zuvor eine Träne vergossen habe. Gleichzeitig aber bezeichnet er dieses Verhalten als »weiblich«, was nunmehr einer eindeutigen Diskreditierung gleichkommt. So heißt es in den *Trachinierinnen* des Sophokles:

> So geh, mein Kind, und fasse Mut! Erbarm dich mein,
> der vielen leidtut, der wie eine Jungfrau laut
> aufschluchzt im Weinen, und nicht einer dürfte wohl,
> je sagen, daß der Mann hier sonst sich so verhielt.
> Nein, klaglos immer beugt' ich allen Übeln mich.
> Statt eines solchen sieht man heut ein elend Weib![46]

Die Trauergebärde erscheint nunmehr gekoppelt an ein explizit effeminiertes, mit Schwäche und Willfährigkeit konnotiertes Verhalten, das es zu vermeiden bzw. zu verbergen gilt. Dadurch entsteht ein Gefälle zwischen dem Idealtyp des gefestigten, (Tränen) kontrollierenden männlichen Helden und der ausufernden, unkontrollierten, klagenden Frau.

2.3 Das Nachleben der Klage

Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen lässt sich die Regieanweisung, die *Kein Licht. Epilog?* eröffnet, als Referenz auf einen genderspezifischen Backlash lesen, der anhand der Geste der Klage sichtbar wird. Der Satz *Eine Trauernde. Sie kann machen, was sie will* erinnert an das ursprünglich subversive Potenzial der weiblichen Totenklage und gemahnt ex negativo an die Einschränkungen, die diese Geste – und mit ihr die Agency der Frau – im Laufe

---

45 Homer: *Ilias*. Übers. v. Hans Rupé. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 623–625 (XVIII, 18–35).

46 Sophokles: »Die Trachinierinnen.« In: Ders.: *Dramen*. Übers.u. hgg. v. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 97–178, hier S. 165 (1070–75).

der Zeit erfahren hat. Welche Rolle nun aber spielt diese politisch so relevante Kulturtechnik in Sophokles' *Antigone*, die Jelinek intertextuell aufruft?

Aischylos, Sophokles und Euripides lebten und arbeiteten zu einer Zeit, in der Solons Gesetze längst ihre Wirkmacht entfaltet haben mussten. Umso interessanter ist es, dass die nunmehr geltende kulturelle Norm, die das Begräbnis als Sache das Mannes vorsieht, von drei Protagonistinnen der antiken Tragödie radikal herausgefordert wird: Klytaimnestra (Aischylos, *Orestie*), Medea (Euripides, *Medea*) und Antigone (Sophokles, *Antigone*) übernehmen die Verantwortung für und die Kontrolle über die Performance des Begräbnisrituals. Wenngleich sie dadurch entgegen der im klassischen Athen geltenden Norm handeln, entspricht dieser Impuls doch einer heiligen, allgemeingültigen Pflicht. Die Bestattung der Toten gilt nicht nur im antiken Griechenland, sondern in sämtlichen Kulturen als Obliegenheit, die durch religiöse und zum Teil staatliche Vorschriften gefordert bzw. reglementiert wird. Das hat auf der einen Seite mit der Notwendigkeit zu tun, die Leichen außerhalb des Wohngebiets zu entsorgen. Andererseits stellen Bestattungsrituale kathartische Akte dar, die es den Hinterbliebenen erleichtern, mit Trennungsschmerz und Trauer, aber auch mit der Furcht vor der Macht des Toten umzugehen und sich als verletzte Gemeinschaft der Überlebenden wiederherzustellen. Tote werden grundsätzlich nicht der Natur überlassen, sondern im Zuge ritueller Praktiken kulturell angeeignet. Solche Rituale sind auch deshalb so wichtig, weil vielerorts angenommen wird, dass unbestattete Körper nicht zur Ruhe kommen können. Der Ethnologe Arnold van Gennep hat eindrücklich gezeigt, dass die transitorische Zeitspanne, während der das Individuum weder als vollends tot noch als lebendig erachtet wird, in vielen Kulturen die am feierlichsten ausgearbeitete Phase darstellt.[47] Auch im antiken Griechenland ging man davon aus, dass es eine strikte Trennung von Toten und Lebenden benötige. Erst die Überführung der Toten, so die Annahme, würde sowohl deren posthumane Existenz als auch das Bestehen der überlebenden Gemeinschaft garantieren. Die Seelen von Unbestatteten, so glaubte man im Gegenzug, seien dazu verurteilt, zwischen Diesseits und Unterwelt zu wandern.[48] Daraus leitete sich eine unumstößliche Bestattungspflicht ab, die vor allem den Verwandten oblag.

Die Leiche, die von Antigone begraben werden will, ist jene ihres Bruders Polyneikes, der von seinem Bruder Eteokles im Kampf um die Kontrolle über

---

47 Vgl. van Gennep, Arnold: *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press 1960, S. 146. Vgl. dazu auch die Arbeiten von Victor Turner, z.B. Turner, Victor: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaka: Cornell University Press 1967.

48 Vgl. Johnston, Sarah Iles: *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greek*. Berkeley: University of California Press 1999, S. 9f.

Theben getötet worden war. Während Eteokles' Leichnam vom Schlachtfeld entfernt und begraben wurde (Soph. *Ant.* 23–25), soll Polyneikes' Leichnam unbestattet und unbeweint zurückgelassen werden (Soph. *Ant.* 26–28). Als Urheber dieses Verdikts wird Kreon, der neue König von Theben, genannt (Soph. *Ant.* 31–32). Das Verbot demonstriert Kreons Autorität als siegreicher General, die es ihm ermöglicht, die Bestattung der Toten auf dem Schlachtfeld gemäß den anerkannten militärischen Praktiken zu gewähren oder aber auch zu verweigern.[49] Kreons Verweigerung der Bestattung Polyneikes' ist aus der Perspektive der üblichen griechischen Bestattungspraxis gültig, aber seine Entscheidung, den Leichnam innerhalb der Grenzen der Region unbestattet zu lassen, ist es nicht. Als weibliche Verwandte der toten Brüder sind Antigone und Ismene direkt von dem Dekret betroffen. Es wird ihnen untersagt, die Bestattungsriten für Polyneikes einzuleiten. Aus religiöser Sicht freilich kommt ihnen sehr wohl die Pflicht zu, den Bruder zu begraben. Die aus diesem Zwiespalt aufgerufene Aporie bildet den Kern der sophokleischen *Antigone*.

Nachdem Antigone beschlossen hat, Kreons Dekret zu ignorieren, geht es zunächst darum, die Leiche des Bruders vom Schlachtfeld zu entfernen. Hierfür ist sie auf die Hilfe ihrer Schwester Ismene angewiesen. Ismene verweigert sich Antigone jedoch mit der Begründung, dass eine solche Aktion gegen das Gesetz verstoße und dass es nicht in der Natur der Frauen liege, gegen Männer zu kämpfen (Soph. *Ant.* 58–62). Ohne Ismenes Hilfe ist Antigone nicht in der Lage, den Leichnam zu bewegen und nach Hause zu bringen, um die nötigen Riten durchzuführen. Was ihr bleibt, ist, eine begrenzte Anzahl von Bestattungsvorgängen für ihren Bruder während zweier Besuche bei seinem Leichnam durchzuführen: den Leichnam mit Staub zu bestreuen (Soph. *Ant.* 245–47, 255–56, 429) und ihn mit (Weih-)Wasser zu besprengen (Soph. *Ant.* 430–31).

Antigones Bestattungsversuch wird nicht auf der Bühne vollzogen. Wir erfahren darüber – und das gilt grundsätzlich für die Darstellung von Begräbnisritualen in der griechischen Tragödie – ausschließlich über Dritte, d.h. in Form von Mauerschau oder Bericht. Das Bestattungsritual der Antigone wird vom Wächter geschildert, der sich gemeinsam mit seinen Kollegen auf einem Hügel in der Nähe des Leichnams verschanzt hat – »den Wind/im Rücken,/dass wir vermieden, dass der Moderduft von ihm uns traf« (Soph. *Ant.* 411–13) –, um den Täter auf frischer Tat zu ertappen. Den Schilderungen des Wächters zufolge war es eine lange, anstrengende Nacht. Die Männer mussten sich immer wieder schimpfend gegenseitig an ihre Pflicht erinnern, um dem verlockenden Schlaf zu entsagen. Dieser Dämmerzustand wurde zu Sonnenaufgang radikal

49 Vgl. Pritchett, W. Kendrick: *The Greek State and War*. Berkeley/London: University of California Press 1985, S. 246–49.

unterbrochen. Plötzlich, so der Wächter, sei ein unbeschreiblicher Wirbelsturm aufgekommen, »ein Ungemach des Himmels« (Soph. *Ant.* 418–19), der die Sicht für einige Momente behindert habe.

> **Wächter**
> [...]
> Und als sich dies verzogen hatte, lang darnach,
> sieht man das Mädchen, und es stößt den schrillen Klagelaut
> des Vogels aus, der bitter trauert, wenn des leeren Nestes
> Lager
> Verwaist er von den Jungen sieht. Und so auch sie,
> da sie entblößt den Toten nun erblickt,
> brach aus in lautes Wehgeschrei und fluchte böse Flüche
> auf die herab, die diese Tat getan.
> Und mit den Händen bringt sie trocknen Staub sogleich
> und hoch aus erzgetriebnem Krug
> besprengt sie rings den Toten mit dreifachem Guss.
> Wir sahen's, stürzten los und fingen sie
> im Nu, die keineswegs erschrocken war, und hielten ihr
> die frühre Tat wie die grad jetzt verübte vor; (Soph. *Ant.* 429–34)

Dieses archaische, von Antigone ansatzweise vollzogene Begräbnisritual erfährt in *Kein Licht. Epilog?* ein apokalyptisch anmutendes Nachleben. Jelineks Theatertext lässt eine nicht näher bestimmte Ich-Instanz auftreten, die sich dem impliziten Verdikt widersetzt, das Unausgesprochene auszusprechen, und stattdessen zur (An-)Klage ansetzt: »Ich schreie auf, ich klage, doch das Unsichtbare ist stärker. Das Unhörbare am stärksten. Eine unsichtbare Gefahr, geschrien von einer Unhörbaren.« (*EP*) Liegt die Widerstandsleistung der Antigone darin, ihren Bruder gegen den Willen von Kreon zu begraben, so geht es der Klagenden in *Kein Licht. Epilog?* darum, das an die Oberfläche zu bringen, was von Politik und Medien in der Folge der Nuklearkatastrophe von Fukushima unter den Teppich gekehrt worden ist. »Nicht einmal Zweige da, die Toten abzudecken oder einzuwickeln, aber uns wickelt man ein mit Gerüchten, Lügen, Beschwichtigungen.« (*EP*) Tatsächlich war es in Fukushima nach der atomaren Katastrophe nicht mehr möglich, die Toten traditionsgemäß zu bestatten, d.h. zu verbrennen – und zwar, weil die Krematorien nicht mehr über genügend Brennstoff verfügten.[50] Viele Leichen wurden, da es an Särgen fehlte, lediglich in Tücher gehüllt und in Massengräbern beigesetzt. Andere wiederum waren gar nicht erst auffindbar. »Da liegen die armen Leichname, Tausende, Zehntausende, ich kannte persönlich etliche von ihnen. Das Wasser hat uns in vielen Fällen das Begraben abgenommen, es ruht jetzt tonnenschwer auf seiner Beute, ernährt sich

50 Vgl. N.N.: »Radioaktivität tritt weiterhin aus.« In: *Tagesanzeiger*, 22.3.2011.

von den Toten […].« (EP) Das Wasser, das in der *Antigone* als heiliges Element firmiert, dem in der Durchführung des Bestattungsrituals eine elementare Rolle zukommt, erscheint in Jelineks Fortschreibung ambivalent. Es figuriert hier als gottähnliche, janusköpfige Entität, deren Wirkmacht einerseits eine vernichtende, katastropheninduzierende ist und andererseits eine lebensspendende bzw. lebensrettende. Tatsächlich bewirkt Jelineks ästhetisches Verfahren eine spezifische Metamorphose. Der Bestattungsritus der Antigone verwandelt sich dabei in einen gespenstischen Geburtsritus:

> Das **Becken** ist gefährlich, weil leer, einem normalen **Becken** macht das nichts, wenn es kein Kind trägt oder sonstwas, aber dieses **Becken** trägt gefährliche Last, da muß **Wasser** drauf, unbedingt und sofort! **Wasser** her! Wirds bald! **Wasser** marschiert! Und daß wir selbst entfliehn den Übeln, dafür haben wir keine Zeit, erst muß **Wasser** her, dann Erde, dreimal verstreut für uns, die Toten, dann untergepflügt, abgetragen und untergepflügt, dann **Wasser**, nein, zuerst das **Wasser**, viel früher das **Wasser**, das ist dringender, eilig das **Wasser** her fürs Becken, dort drinnen siedet was, der **Kern** der Menschheit, der sofort gekühlt werden muß, weil die ihren guten **Kern** sonst nicht mehr erkennt, wenn sie ihn sieht, er wäre geschmolzen, zur Unkenntlichkeit zusammengeschmolzen, die Menschheit würde vor ihm fliehen!, und dann würde er uns alle umbringen, dieser gute **Kern**, der kein Guter ist, doch das wüßten wir erst später, aber sterben würden wir, und zwar sofort, sterben würden wir gleich, den **Kern** können wir später auch noch ausspucken, herauswürgen, er würde uns alle sofort umbringen, der **Kern**, wir anderen, das ist es, was er will, aber auch der wird wohl noch warten können! (EP, Herv. SF)

Das Zitat arbeitet mit zwei Begriffen, die jeweils in ihrer denotativen und in ihrer konnotativen, d.h. metaphorischen, Bedeutung erscheinen. Der Begriff des »Beckens« erscheint zunächst metonymisch, als Pars pro Toto, für die gebärende Frau und ist dadurch geknüpft an Konzepte der Lebendigkeit und der Fertilität. Gleichzeitig ruft der Terminus die im Kontext von Fukushima zu Chiffren der Katastrophe avancierten Abklingbecken auf, in denen die radioaktiven Brennelemente von Kernreaktoren zum Auskühlen gebracht werden. Der »Kern der Menschheit« erscheint mithin als euphemistische Umschreibung des Atomkerns (von Uran- oder Plutonium-Isotopen), der im Rahmen von atomarer Energiegewinnung gespalten wird. Wird ein Kernkraftreaktor abgeschaltet, so produziert der fortlaufende Zerfall von solchen Spaltprodukten eine gewisse Nachwärme, die, wie es im Theatertext heißt, »sofort gekühlt werden muß […]« (EP). Passiert dies nicht, kommt es zur Kernschmelze. Gleichzeitig verweist der Kern in seiner denotativen Bedeutung ähnlich wie das weibliche Becken auf Vitalität und Fortpflanzung, gemahnt hier aber in seiner Abhängigkeit von den

Verben »ausspucken« und »herauswürgen« in aporetischer Manier an den Tod – »er würde uns alle sofort umbringen, der Kern […]« (*EP*).

Aber welche dramaturgischen Verfahren sind es, die Jelinek im Fortschreiben der *Antigone* anwendet? Ein sorgfältiges Close Reading demonstriert, dass sich die Autorin in *Kein Licht. Epilog?* nicht nur intertextuell auf die Tragödie des Sophokles bzw. auf eine bestimmte Übersetzung dieses Textes bezieht. Es sind auch strukturelle Bauelemente der Tragödie, die der Text aufgreift, um das zum Sprechen zu bringen, was im Schatten der Katastrophe unausgesprochen geblieben ist. *Kein Licht. Epilog?* rekurriert auf unterschiedliche threnetische Motive, Vergleiche und Formeln, die von den antiken Tragikern eingesetzt worden sind, um der Klage ihrer Figuren Ausdruck zu verleihen. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Beginn des Jelinek'schen Textes: »Kein Wort der Wahrheit haben sie ungesagt gelassen, sagen die, die es nicht gesehen haben können. Als Augenzeugin sage ich: Jedes Wort der Wahrheit ungesagt geblieben«. (*EP*) Die auftretende Ich-Instanz gibt sich als Augenzeugin zu erkennen. Dadurch zitiert der Theatertext den Ecce-Ruf, mit dem die sophokleische Antigone die Bühne betritt und den Chor der Bürger Thebens über das nahende Unglück unterrichtet. Jelinek bedient sich mithin eines dramaturgischen Stilmittels, das in der Tragödie grundsätzlich eine spezifische deiktische Funktion erfüllt. Die Ecce-Motivik ermöglicht es, Leid aus der (außerszenischen) Ferne in die Nähe (des Publikums) zu rücken. Von den Tragikern wird sie mitunter aber auch eingesetzt, um die Visionen Leidtragender zu introduzieren. In *Kein Licht. Epilog?* werden beide Funktionen erfahrbar. Jelinek setzt dieses threnetische Bauelement ein, um die Fragen von Zeug*innenschaft und Wahrheit, die der atomare Unfall von Fukushima aufgeworfen hat, ins Hier und Jetzt des Theaterraums zu holen. Gleichzeitig wird die bereits eingetretene Katastrophe als Vision in die Ferne gerückt. So heißt es im Rückgriff auf das von Antigone beklagte Schicksal der Labdakiden:

> Unser Schicksal gehört keinem anderen als uns, aber dieses Wasser im Becken, ja, das mit den klingenden Stäben, die abgebrannt sind wie viele Menschen, aber noch hochaktiv, nach schrecklicher Erhitzung brennend, nahe der Stadt mit uns als dem scheinbar unversehrten Schlachtgut, das Wasser wird für unser Schicksal sorgen. Wir werden es nicht in der Hand haben. (*EP*)

Die Rede dieser chorischen Figuration weist in ihrem warnenden Gestus nach vorn in die Zukunft und gleichzeitig zurück in die Vergangenheit: »Es wird geschehen sein, weil es geschehen ist, aber es wird nicht nachweisbar sein«. (*EP*) Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft prallen in *Kein Licht. Epilog?* in den sich kreuzenden Gesten des Berichts und der Warnung aufeinander. In der *Antigone* zeigt sich diese Durchkreuzung anhand des Teiresias, der – nachdem Kreon An-

tigone in das Felsengrab abführen hat lassen – zum König eilt und ihm warnend von den drei (Unglücks-)Zeichen berichtet (vgl. Soph. *Ant.* 988-1114).

Der Philologe Markus Schauer hat darauf hingewiesen, dass die Ecce-Motivik in ihrer deiktischen Funktion eine affizierend-fusionierende Wirkung hat. Sie »vereint gleichsam Publikum und Bühnenfigur, da sozusagen beide dazu veranlaßt werden, sich dem Anblick des Leids zu stellen – der Zuschauer wird auf diese Weise stärker in die Bühnensituation integriert.«[51] So fungiert die unmittelbare Konfrontation der Bühnenfigur mit dem Anblick von Leid als Anlass für den Klagegesang, wirkt aber auch als kathartischer Katalysator beim Publikum. Der Anblick der Leichen schließlich ist es, der den *Kommos* – und somit auch den Höhepunkt der Tragödie – einleitet (vgl. Soph. *Ant.* 778-836). In Jelineks Klagegesang *Kein Licht. Epilog*? aber werden keine Leichen sichtbar. Hier ist nicht einmal klar, wer zu den Lebenden und wer zu den Toten gezählt werden kann. Dient das Ecce in der antiken Tragödie dazu, das ganze Ausmaß der Katastrophe zu zeigen, so ist dieses Ausmaß angesichts des Super-GAUs von Fukushima schlichtweg nicht absehbar. Das Ecce erweist sich hier als pervertiert:

> Begraben sah ich da eine die Toten, aber jetzt sehe ich nichts mehr. Ich sehe keine sich bücken, **ich sehe keine Vögel trauern**, **ich sehe von keinem warmen Sturm den Wirbel**, ich sehe keine Himmlischen, die unsretwegen betrübt wären. Ich sehe Gemüse, das ich nicht essen darf. Ich sehe Obst, vor dem ich die Augen verschließen muß. Ich sehe Fleisch, das ich wegschmeißen muß, obwohl ich nicht recht einsehe, warum, denn man sieht ihm nichts an. Ich glaube, man sieht aber auch das Gute nicht mehr. **Dort trauere ich, allein**. (EP, Herv. SF)

Die Motiviken des Ecce und des *aspectus*, die in der griechischen Tragödie der Artikulation der Enthüllung und der Aufdeckung entsprechen, erscheinen in Jelineks *Antigone*-Fortschreibung invertiert. Der Text beschreibt Prozesse der Kontamination, deren Auswirkungen weder sichtbar noch begreifbar sind. Leichen traditionsgemäß zu bestatten, ist unter den geschilderten Umständen nicht mehr möglich. Das kollektiv performte Ritual der Totenklage degeneriert – wie auch in der sophokleischen Tragödie – zu einer leeren, solipsistischen Geste.

In der zitierten Passage können wir zwei Vergleiche verifizieren, die für tragische Klagedarstellungen typisch sind. Zum einen lebt hier das *avis*-Motiv nach, das in der *Antigone* im Bericht jenes Boten zutage tritt, der davon erzählt, wie Antigone – nachdem »ein Sturmwind einen Wirbel Staubs« (Soph. *Ant.* 418)

51 Schauer, Markus: *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*. Tübingen: Narr 2002, S. 144.

vom Boden gehoben hat – ihren Bruder beklagt: »Und als sich dies verzogen hatte, lang darnach,/sieht man das Mädchen, und es stößt den schrillen Klagelaut des Vogels aus […]« (Soph. *Ant.* 423-24). Zum anderen alludiert die Autorin hier das *solitudo*-Motiv, das abgesehen von den *Persern* des Aischylos (Aisch. *Pers.* 1036) nur in der *Antigone* des Sophokles zutage tritt und dort eine wesentliche Rolle einnimmt. Antigone muss – von den Ihren unbeweint – alleine in den Tod gehen:

> **Antigone**
> […]
> O Stadt, o ihr, der Stadt
> reichbegüterte Männer!
> Io! Ihr Quellen der Dirke
> und Thebens wagenberühmter heiliger Grund –
> gleichwohl nehme zu Zeugen ich euch,
> wie von den Meinen unbeweint – nach was für Gesetzen! –
> zum gewölbten Kerker ich gehe
> eines unerhörten Grabes!
> Io, ich Arme, nicht unter Sterblichen,
> nicht unter Toten
> heimisch, weder bei Lebenden noch bei Gestorbnen. (Soph. *Ant.* 842-52)

Das von Antigone beweinte Schicksal einer lebenden Toten steht im Mittelpunkt der Klage, die Jelineks *Kein Licht. Epilog?* erhebt. Die Ansprache der hier Auftretenden ruft zur Zeug*innenschaft einer Katastrophe auf, angesichts derer Abertausende in und rund um Fukushima zu Toten auf Abruf mutiert sind: »[…] viele von ihnen liegen auch schon da wie unsere Toten, wie diejenigen, die gleich gestorben sind, die andren werden später sterben, es kann Jahre dauern, bitte gedulden Sie sich, jeder kommt dran […]« (*EP*). Der Text zeichnet mithin eine Welt, in der die Toten die Lebenden überwiegen. Interessanterweise gelangt Hartmut Böhme in Bezug auf die sophokleische *Antigone* zu einer ähnlichen Beobachtung, wenn er feststellt: »Zuwenig hat man bemerkt, daß über das leibliche Auftreten der Spielfiguren hinaus – Kreon, Haimon, Antigone, Ismene, Eurydike und der ›komödiantischen‹ Wächter – es eine große Anzahl virtueller Anwesenheiten gibt, bei welchen in Wahrheit das Schwergewicht der Handlung liegt.«[52] Tatsächlich sind mit Antigones totem Bruder Polyneikes, ihren Eltern Ödipus und Iokaste, dem gesamten Geschlecht der Labdakiden, aber auch mit mythologischen Figuren wie Niobe und Danae eine ganze Menge an Toten ex negativo präsent. Dies gilt auch für mythologische Figuren wie Danae oder die in einen ewig weinenden Felsen verwandelte Niobe, mit der sich Antigone

52 Böhme, Hartmut: »Götter, Gräber und Menschen in der ›Antigone‹.« In: Greve, Gisela (Hg.): *Sophokles. Antigone*. Tübingen: Kimmerle 2002, S. 93–124, hier S. 17.

im vordeutenden Beklagen ihres eigenen Todes im Felsengrab vergleicht (vgl. Soph. *Ant.* 823-834). Von Antigone, die »vom Inbegriff des Ab-wesens her, dem Tod«[53] denkt, werden diese virtuellen Präsenzen angesprochen und somit in Erscheinung gebracht. In *Kein Licht. Epilog?* ebnet dieses spezifische Erinnern-Müssen den Grund für den Auftritt der Trauernden, die – und darin zeigt sich die immense Theatralität der Jelinek'schen Tragödienfortschreibung – zur gemeinsamen (An-)Klage aufruft: »Erblicket die Toten und jammert laut! Jemand hat uns unsere Welt versaut!« (*EP*) Wie aber setzen Theatermachende diese besondere Ästhetik der An- und Aussprache um? Welche Spielräume eröffnet der spezifische Klagegestus, den *Kein Licht. Epilog?* im Rückgriff auf die sophokleische Antigone zitiert?

2.4 (P-)Reenactments des Unsagbaren

Kein Licht. Epilog? wurde im November 2012 zur Uraufführung gebracht, und zwar bezeichnender Weise in Tokyo, d.h. 240 Kilometer Luftlinie von Fukushima entfernt. Die Produktion wurde von Regisseur und Visual Artist Akira Takayama realisiert und im Rahmen des 2009 ins Leben gerufenen und mittlerweile von der japanischen Regierung abgesetzten, internationalen Festival/Tokyo präsentiert. Wie aber war es dazu gekommen? Die Kuratorin Chiaki Soma gibt an, im Sommer 2011 Wind davon bekommen zu haben, dass Jelinek unter dem Eindruck der Katastrophe von Fukushima einen Theatertext verfasst hatte. Sofort setzte sie sich mit dem Verlag in Verbindung und beauftragte den Theaterwissenschafter Tatsuki Hayashi mit der Übersetzung von *Kein Licht.* Dann, am 12. März 2012, also exakt ein Jahr nach dem Reaktorunfall, publizierte Jelinek den Zusatztext *Kein Licht. Epilog?*. Zu dieser Zeit wurde Japan von einem Slogan diktiert: »Ganbarou Nippon!« (»Weitermachen, Japan!«). Ein unsichtbarer Druck hatte sich innerhalb der Bevölkerung breitgemacht. Es galt, im gemeinsamen Bestreben, das Land wiederaufzubauen, nach vorne zu blicken. Auf der anderen Seite, so Soma, »there were also the words condemning others journalistically, the catchphrases of advertising agencies, and the irresponsible things people said on social media platforms like Twitter. It was like the value of words had collapsed, they had been swallowed up by the tsunami wave.«[54]

53 Ebd., S. 17.

54 Soma, Chiaki: »Jelinek in Post-Fukushima Japan. 4 Versions of *Kein Licht.* produced by Festival/Tokyo.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision.* Wien: Praesens 2015, S. 490–496, hier S. 491.

In dieser chaotischen Zeit versuchten zahlreiche Künstler*innen, dem Unfassbaren Ausdruck zu verleihen und die im Angesicht der Katastrophe verloren geglaubte Sprache zurückzuerobern. Eine von ihnen war Elfriede Jelinek:

> Jelinek's words and the translated words of her text changed into Japanese have a very strong sense of being something alien. They are not our words. They have a powerful sense of »other-ness«. The subject and time tense are fluid. You cannot define who is who, or where people are. It refuses easy assimilation or emotional involvement. This special characteristic of Jelinek's language is described by the translator Tatsuki Hayashi as »outsider words«.[55]

Dem Regisseur Akira Takayama waren die »outsider words« Elfriede Jelineks nicht fremd. Er hatte sich bereits im Zuge der ersten Spielzeit des Festival/Tokyo im Jahr 2009 mit der österreichischen Autorin auseinandergesetzt. Damals war er von Chiaki Soma mit der Inszenierung von Jelineks *Wolken.Heim.* beauftragt worden. Für die Umsetzung von *Kein Licht. Epilog?* entschied sich Takayama für eine installative Meditation, die die medial hergestellte Distanz zwischen Fukushima und Tokyo ins Zentrum des Erkenntnisinteresses rückte und konzipierte einen Parcours, der das Performance-Publikum durch das im Herzen Tokyos gelegene Gebiet von Shimbashi führte. Adressiert wurde dadurch ein Ort, der in der Geschichte der japanischen Atomkraftpolitik eine wichtige Rolle spielt – das Areal Shimbashi beheimatet den Hauptsitz von TEPCO. Die Tour selbst startete im neuen Shimbashi-Gebäude, das im selben Jahr eröffnet worden war wie das Kernkraftwerk Fukushima Daiichi.

Zu Beginn der Veranstaltung erhielten die Teilnehmenden jeweils ein kleines tragbares Radio und zwölf Postkarten.[56] Die Vorderseite dieser Postkarten zeigte unterschiedliche Pressefotos, die in der Evakuierungszone von Fukushima aufgenommen worden waren. Die Rückseite fungierte als Wegweiser, der die Teilnehmenden durch die urban-theatrale Installation führte. Haltgemacht wurde in leeren Büros, auf verlassenen Grundstücken und auf einem Hausdach. An jedem Schauplatz wurden die Teilnehmenden angewiesen, das Radio auf eine bestimmte Frequenz einzustellen und rezitierten Auszügen aus Jelineks *Kein Licht. Epilog?* zu lauschen. Ausgewählt und eingelesen wurden diese Passagen von Gymnasiastinnen, die selbst infolge des atomaren Unfalls evakuiert worden waren und von deren Vätern zweifellos viele im Reaktor von Daiichi gearbeitet hatten bzw. noch an den Aufräumarbeiten beteiligt waren. An jedem Standort

55 Ebd., S. 491.

56 Ich selbst konnte die Produktion nicht sehen und rekonstruiere die Arbeit v.a. anhand von Chiaki Somas Aufzeichnungen und der von der Gruppe bereitgestellten Fotografien.

präsentierte sich den Teilnehmenden zudem jeweils die Rekonstruktion eines der Postkartenfotos: Männer in Schutzanzügen. Verlassene Häuser. Die zurückgelassenen Habseligkeiten ihrer Bewohner. Evakuierte, die für Proviant anstehen. Ein Zusammentreffen zwischen der japanischen Regierung, Verantwortlichen von TEPCO und Bewohner*innen Fukushimas. Etc.



Abbildung 7: *Elfriede Jelinek: Kein Licht. Epilog? Regie: Akira Takayama. Festival/Tokyo 2012. Foto: Mashiro Hasunuma.*



Abbildung 8: *Elfriede Jelinek: Kein Licht. Epilog? Regie: Akira Takayama. Festival/Tokyo 2012. Foto: Mashiro Hasunuma.*



Abbildung 9: *Elfriede Jelinek: Kein Licht. Epilog? Regie: Akira Takayama. Festival/Tokyo 2012. Foto: Mashiro Hasunuma.*



Abbildung 10: *Elfriede Jelinek: Kein Licht. Epilog? Regie: Akira Takayama. Festival/Tokyo 2012. Foto: Mashiro Hasunuma.*

Welche Überlegungen hatten die Auswahl dieser Bilder geleitet? Regisseur Akira Takayama äußert sich dazu wie folgt:

> Since the catastrophe, I have had many opportunities to see press photographs, but I always feel full of regret somehow. The landscape reflected there has absolutely no connection with me and yet there is a sense that it has become part of me. There is no way that I have ever entered the Fukushima exclusion zone but after one and a half years, the landscape of that place has woven itself up inside me.[57]

Die künstlerische Entscheidung, die ausgewählten Pressefotos in Form von Reenactments nachzustellen, setzt die von Takayama beschriebene, paradoxale Erfahrung eines *ganz nahe* und gleichzeitig *unendlich weit weg* eindrücklich in Szene. Tatsächlich stellen Reenactments einerseits eine gewisse Distanz zu nachgestellten Ereignissen her, andererseits wird diese Distanz durch das dabei zur Anwendung gelangende ästhetisch-mimetische Verfahren eliminiert. Einen ähnlichen Effekt erzielt Takayamas Umgang mit Jelineks Theatertext, der die Zuhörenden nicht live erreicht, sondern der vorab (ein-)gesprochen wurde. Jelineks ins Japanische übersetzte Worte offenbaren sich im Moment der Performance als losgelöst von den Körpern der Performenden. Mit dem damit in Zusammenhang stehenden Entzug der ästhetischen Erfahrung von *Liveness* verflüchtigen sich Eindrücke von Unmittelbarkeit, präsentischer Gegenwart und Unvermitteltheit.[58] Die atomare Katastrophe, um die Jelineks *Antigone*-Fortschreibung kreist, rückt dadurch in zeitliche und räumliche Ferne. Gleichzeitig dringen die Stimmen der Performerinnen und mit ihnen der gesprochene Text durch die kleinen Radios sehr nahe an das Ohr jeder Performance-Teilnehmenden und erzeugen dadurch eine eigentümliche Intimität.

Interessanterweise ist es gerade das Wechselspiel von Nähe und Distanz, das Aristoteles als dramaturgische Grundvoraussetzung für die kathartisch wirkende Erfahrung von *phobos* und *eleos* ins Spiel führt.[59] Explizit arbeitet Aristo-

---

57 Andrews, William: »Going Beyond the Heap of Broken Images: *Kein Licht II*.« Tokyo Stages https://tokyostages.wordpress.com/2012/12/10 10.12.2012 [Zugriff am 1.2.2020].

58 Zur theaterwissenschaftlichen Kategorie der *Liveness* vgl. die Ausführungen Peggy Phelans sowie Philip Auslanders kritische Auseinandersetzung damit (Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York: Routledge 1993; Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London/New York: Routledge 1999).

59 Zur Übersetzung der Begriffe *phobos* und *eleos* vgl. exemplarisch Schadewaldt, Wolfgang: »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes.« In: *Hermes* 83 (1955), S. 129–171 und Kerkhecker, Arndt: »Furcht und Mitleid.« In: *Rheinisches Museum für Philologie* 134 (1991), S. 288–310. Zu allen Grundbegriffen der Poetik, so auch zu *eleos* und *phobos*, vgl. den ausführlichen Forschungsüberblick sowie die eigene präzise Einordnung von Arbogast Schmitt

teles diese in der *Poetik* bereits vorskizzierten Überlegungen im zweiten Buch der *Rhetorik* heraus.[60] Dort hält er fest, dass man sich nur vor jenen Übeln fürchte, »[…] welche großes Weh oder Verderben bewirken, und zwar wenn sie nicht entfernt, sondern nahe bevorstehend erscheinen, so daß man ihrer gewärtig sein muß. Vor den sehr entfernten fürchtet man sich nicht.«[61] Als Beispiel führt er den Tod an, der einem erst dann Furcht einjage, wenn er unmittelbar bevorstehe. Als ermutigend wiederum bestimmt Aristoteles »die Entfernung des zu Fürchtenden und die Nähe des Muthmachenden«.[62] Für die Kategorie *eleos* hält er fest:

> Es bedeute also Mitleid, eine Unlustempfindung über ein scheinbares, Verderben und Schmerz drohendes Uebel, das jemanden trifft, der es nicht verdient hat, und von dem man selber auch erwarten muß, daß es einem widerfahren könne, oder einem der Unsrigen, und zwar, wenn es uns als nahe erscheint.[63]

Und doch stünden uns diejenigen, mit denen wir Mitleid haben, niemals allzu nah, ergänzt Aristoteles im anekdotischen Rekurs auf Amasis, der seinen Sohn nicht beweint hat, als dieser zum Tode weggeführt worden war – wohl aber seinen bettelnden Freund.[64] Dem affektiven Kategorienpaar *phobos* und *eleos* ist also, wie Bernd Seidensticker zu Recht behauptet, eine generelle »[…] *palintonos harmonia* von Distanz und Nähe eingeschrieben: *Phobos* rät dem Betrachter, Abstand zu halten vor dem Schrecklichen, das sich ihm darbietet; *eleos* fordert ihn auf, heranzutreten und Anteil zu nehmen.«[65]

Eine Verbindung zu dem affektiven Kategorienpaar *phobos* und *eleos* lässt sich auch angesichts Takayamas reziproken Spiels mit Nähe und Distanz herstellen. Die performativ- installative Arbeit reagiert zum einen auf die allgemeine Verunsicherung ob der im postnuklearen Japan medial zirkulierenden Bilder und Worte bzw. auf die Traumatisierung, die diese Bilder ausgelöst haben. Zum

---

(Schmitt, Arbogast (Hg.): *Aristoteles. Poetik. Übersetzung und Kommentar.* Berlin: Akademie Verlag 2011.)

60 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hgg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2002, Kap. 13, 1453a 5f., Kap. 15, 1454a 24f., 1454b 8–14. Vgl. hierzu auch Seidensticker, Bernd: »Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie.« In: Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 91–122, hier S. 95.

61 Aristoteles: *Rhetorik*. Übers.u. hgg. v. Heinrich Knebel. Stuttgart: Balz 1813, S. 82.

62 Ebd., S. 82.

63 Ebd., S. 88.

64 Vgl. ebd., S. 90.

65 Seidensticker, Bernd: »Distanz und Nähe«, S. 97.

anderen artikuliert sie einen spezifischen, zwischen Anklage und Klage changierenden Gestus, der die Performance-Teilnehmenden gleichsam zu Zeug*innen und Mit-Leidenden erklärt. Die künstlerische Strategie des Reenactments, die dabei zum Tragen kommt, entsagt einer affirmativen Bestätigung der sogenannten Vergangenheit. Vielmehr wieder-holt sie die Ereignisse, die sich tief in das kollektive Bewusstsein Japans eingeschrieben haben, ins Hier und Jetzt des performativen Geschehens. Geschichte offenbart sich mithin im Sinne Walter Benjamins als »Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.«[66] Takayamas Reenactments exhumieren Verdrängtes und lassen dieses Verdrängte weniger als Vergangenes, sondern vielmehr als Bestandteil der aktuellen, kontaminierten Gegenwart begreifen. Die Gesten, die in diesem Kontext zutage treten, konstituieren sich aus Wiederholungen, die ihrerseits weitere Wiederholungen provozieren. Tatsächlich, so hält die Performance-Theoretikerin Rebecca Schneider fest, stelle ein Reenactment immer auch eine Form des *preenactments* dar: »Preenactment, too, presumes future repetition – and thus is always itself a form of reenactment in the making, preenacting reenactment.«[67]

Das ästhetische Verfahren, für das sich Akira Takayama entschieden hat, hat vieles mit dem gemein, was Jelineks sogenannte Tragödienfortschreibungen auszeichnet. Beide Künstler*innen arbeiten mit den Prinzipien der Montage und des Zitats und betreiben dadurch eine Art materialistische Geschichtsschreibung, in der nicht nur die Gegenwart von der Vergangenheit »betroffen« wird, sondern auch die Vergangenheit von der Gegenwart. Diese ausgrabende Geschichtsschreibung ist ebenso widerständisch wie das begrabende Handeln der Antigone. Im Zum-Vorschein-Bringen der Opfer menschlicher Hybris kreuzen sich die für die tragische Klage konstitutiven Gesten des Ecce, des Berichts und der Warnung. Diese Gesten haben etwas Wesentliches gemein: Sie zielen nicht auf einen Dialog ab, sondern vielmehr auf Aus- und Ansprache. Hans-Thies Lehmann hat unterstrichen, dass in der Tragödie grundsätzlich und im Speziellen in den tragischen Streitgesprächen »kein wirkliches Kommunizieren stattfindet, daß vielmehr – wie im falschen Spiel Klytaimnestra–Agamemnon, im Streit Kreon–Antigone oder Jason–Medea – die Personen in

---

66 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte.« In: Ders.: GS 1/2. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 691–704, hier S. 701.

67 Schneider, Rebecca: »Opening Space in Time. Gestures of Re-Enactment and Pre-Enactment.« In: Czirak, Adam et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2019, S. 121–126, hier S. 122.

einem genauen Sinn aneinander vorbei ins Leere reden.«[68] In diese Leere hinein lässt Takayama Jelineks Text sprechen. Die Stimmen, die hier laut werden, treten nicht miteinander in den Dialog, sie antworten einander nicht. Sie sind vielmehr reine *Aus-Sprache*, die nicht an die Erfahrung eines Subjekts gebunden ist, sondern einem ungerichteten Zum-Ausdruck-Bringen des Unsagbaren entspricht.

68 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos*, S. 49.

3 Gesten im Dazwischen
Von der Unmöglichkeit des Wir

No »we« should be taken for granted when the subject is looking at other people's pain.
Susan Sontag

Sechs Personen sitzen an der Längsseite einer Tafel, das Szenario wirkt improvisiert: Grablichter, handgeschriebene Namensschilder, Mikrofone mit Windschutzaufsatz in unterschiedlichen Farbschattierungen, ein Banner mit der Aufschrift *13 Days on Hungerstrike*. Im Hintergrund zeichnet sich das Zimborium eines Hochaltars mit Heilandsfigur und vier Engelsfiguren samt Leidenswerkzeugen ab. Abwechselnd ergreifen die in Erscheinung Tretenden das Wort, den Blick konsequent nach vorne gerichtet, ein Gegenüber fixierend.

Wir schreiben den 3. Jänner 2013. Das Vienna Refugee Protest Camp hat zur Pressekonferenz in die Votivkirche geladen.[1] Es handelt sich um einen denkwürdigen Moment, wie jemand auf dem Podium betont: Zum ersten Mal in der Geschichte der Zweiten Republik Österreichs findet ein Protest statt, bei dem Geflüchtete selbst ihre Stimme erheben und für ihre Rechte auf- und eintreten. Wie war es dazu gekommen? Im November 2012 brach eine Gruppe von Asylwerber*innen und Sympathisant*innen vom Erstaufnahmezentrum Traiskirchen (Niederösterreich) in einem Protestmarsch Richtung Wien auf. Die Forderungen der Refugees[2] betrafen u.a. eine Grundversorgung

1 Die vorangegangene Beschreibung bezieht sich auf eine Aufzeichnung der am 3.1.2013 in der Wiener Votivkirche abgehaltenen Pressekonferenz des Refugee Protest Camp Vienna, einzusehen unter https://dorftv.at/video/6088 [Zugriff am 5.2.2019].

2 Im Folgenden verwende ich den Begriff Refugee gemäß Art. 1A der Genfer Flüchtlingskonvention für »either a person who, owing to a well-founded fear of persecution for reasons of race, religion, nationality, political opinion or membership of a particular social group, is outside the country of nationality and is unable or, owing to such fear, is unwilling to avail themselves of the protection of that country, or a stateless person, who, being

für Asylwerber*innen, freien Zugang zum Arbeitsmarkt und zu Bildungsinstitutionen sowie die Einrichtung einer unabhängigen Instanz zur Überprüfung aller negativ beschiedenen Asylverfahren.[3] Gemeinsam pilgerte man bis in die Wiener Innenstadt und schlug im zwischen Universität und Votivkirche gelegenen Sigmund-Freud-Park mehrere Zelte auf. Drei Wochen verweilten an die 70 Personen in diesem selbstorganisierten Camp. Am 18. Dezember schließlich, dem Internationalen Tag der Rechte der Migranten, suchten an die 30 Asylwerber*innen die Votivkirche als symbolischen Schutzraum auf. Die Erzdiözese Wien und die Caritas sicherten diesen Schutz zunächst zu. Der Wunsch nach einem Gespräch mit der damaligen Innenministerin Johanna Mikl-Leitner (ÖVP) wurde den Geflüchteten jedoch nicht erfüllt. Stattdessen fand in der Abwesenheit der Protestierenden ein Runder Tisch mit Vertreter*innen aus Politik und Kirche statt. Man einigte sich darauf, ein von der Caritas eingerichtetes Notquartier zur Verfügung zu stellen. Die Refugees aber lehnten dieses Angebot ab. Es ging ihnen nicht um warme Zwischenunterkünfte, sondern um das Recht, zu bleiben. Am 23. Dezember traten 14 von ihnen in den Hungerstreik. Fünf Tage später wurde das Protest Camp von der Polizei geräumt. Die Kirche jedoch blieb von der Exekutive unangetastet. Am 3. März 2013 schließlich, nach elf Wochen des Protests und mehreren Hungerstreiks, übersiedelten die Geflüchteten in das nahe gelegene Servitenkloster, wo ihnen Kardinal Schönborn das Gastrecht zugesichert hatte. Auf die Konsequenzen der Widerstandsbewegung kann an dieser Stelle nur stichwortartig eingegangen werden: 27 der 60 Aktivist*innen erhielten einen negativen Asylbescheid und sieben der acht Refugees, die im Rahmen eines heftig kritisierten Fluchthilfeprozesses der Schlepperei angeklagt worden waren, wurden vom Gericht für schuldig erklärt.[4]

Die skizzierten Vorkommnisse rund um das Vienna Refugee Protest Camp bilden die Ausgangsbasis für den Theatertext *Die Schutzbefohlenen*, den Elfriede

---

outside of the country of former habitual residence for the same reasons as mentioned before, is unable or, owing to such fear, unwilling to return to it«. (https://ec.europa.eu/home-affairs/what-we-do/networks/european_migration_network/glossary_search/refugee_en [Zugriff am 16.2.2021]).

3 Vgl. u.a. die OTS-Presseaussendung des Vienna Refugee Protest Camp vom 18.12.2012, einzusehen unter https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20121218_OTS0098/protestierende-fluechtlinge-suchen-schutz-in-der-votivkirche-bild [Zugriff am 5.2.2019].

4 Zum Verlauf des Protests und seinen politischen und strafrechtlichen Konsequenzen vgl. Kien, David: »*Say It Loud and Say It Clear.« Refugee Protest Camp Vienna – Zeugnisse eines Aufstands*. Wien: Mandelbaum 2017.

Jelinek am 14. Juni 2013 auf ihrer Website erstmals publizierte.[5] Dieser ersten Version folgte eine zweite, die die Autorin im Oktober desselben Jahres unter dem Eindruck der zwei Bootsunglücke vor Lampedusa verfasste, bei denen mehr als 600 Flüchtlinge ertrunken waren.[6] Ein Jahr später, nachdem die italienische Marineoperation Mare Nostrum durch das von Frontex konzipierte Programm Triton ersetzt worden war, kam es zu einer weiteren Überarbeitung des Theatertexts, die im November 2014 erschien. Dass Jelinek ihre hauptsächlich online veröffentlichten Arbeiten emendiert, um- und fortschreibt, stellt keine Seltenheit dar. An keinem anderen Werk aber hat sie sich derart intensiv abgearbeitet wie an den *Schutzbefohlenen.* So entstand 2015, anlässlich der Katastrophe, die sich am 26. August 2015 im österreichischen Parndorf (Burgenland) ereignet hatte, eine weitere Version. Damals waren 71 Menschen bei ihrem illegalen Versuch, von Ungarn nach Österreich einzureisen, in einem Kühlwagen qualvoll erstickt. Zusätzlich zu dieser letzten Überarbeitung des Textes verfasste Jelinek vier Addenda: *Die Schutzbefohlenen. Appendix* (18. September 2015), *Die Schutzbefohlenen. Coda* (29. September 2015/7. Oktober 2015), *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)* (21. Dezember 2015/4. März 2016) und *Die Schutzbefohlenen. Philemon und Baucis* (10. April 2016/21. April 2016).

All diese Versionen und Zusatztexte arbeiten sich intertextuell an den *Hiketiden* des Aischylos ab, d.h. ausgerechnet an einer fragmentarisch erhaltenen Tragödie, die einen unvergleichlichen philologischen Irrtum provoziert hat. Jahrhundertelang ging man davon aus, dass es sich bei den *Hiketiden* um eines der frühen Werke des Aischylos, wenn nicht gar um die erste Tragödie überhaupt, handelte.[7] Das, was Generationen an Altphilolog*innen zum Verhängnis

5 Vgl. Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen.* http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm 14.6.2013/8.11.2013/14.11.2014/29.9.2015/23.1.2017 [Zugriff am 5.2.2019] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), im Folgenden zitiert mit der Sigle SCH.

6 Vgl. zum folgenden Absatz Felber, Silke: »(Re-)Visionen des Heroischen. Elfriede Jelineks *Iphigenie*-Fortschreibung im Kontext von Flucht- und Migrationskatastrophen.« In: *helden. heroes. héros. Ejournal zu Kulturen des Heroischen* 5.1. 2017. https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2017/01/02, S. 11–19, hier S. 12.

7 »Im 19. Jh. waren die Meinungen über den Aufbau der Danaiden-Trilogie noch durchaus geteilt. Mit der Auffassung, die *Hiketiden* seien das erste Stück, konkurrierte eine andere, die es als zweites Stück ansetzte. Dieser Streit wurde durch die Autorität von Hermann Welcker und später Wilamowitz zugunsten der ersteren Position entschieden, und zwar mit so durchschlagendem Erfolg, daß der Eindruck entstehen konnte, es handele sich um gesichertes Wissen.« (Rösler, Wolfgang: »Der Schluß der *Hiketiden* und die Danaiden-Trilogie des Aischylos.« 1993 https://www.rhm.uni-koeln.de/136/Roesler.pdf [Zugriff am 6.2.2019].

wurde, war die Prominenz des Chors. Diese dramaturgische Partikularität wurde als »Unausgereiftheit« interpretiert. Die *Hiketiden* mussten also – so war man sich gewiss – in die Flegelphase des großen Dichters fallen. 1952 stellte der Fund des Oxyrhynchus-Papyrus 2256, fr. 3 diese Hypothesen grundlegend auf den Kopf. Das Aufführungsdatum ist nunmehr deutlich später, nämlich nach jenem der *Sieben gegen Theben* anzusetzen.[8] Tatsächlich ist die auffällige Vorherrschaft des Chors, mit der wir es in den *Hiketiden* zu tun haben, nicht nur aus theaterhistorischer, sondern auch aus politischer Sicht bemerkenswert. Der Chor besteht hier aus sogenannten fremden Frauen, die – um der Zwangsheirat mit ihren Cousins zu entgehen – von Ägypten nach Argos fliehen und dort Asyl erbitten. Dieser Chor ist es, der die elementaren Fragen und Probleme der demokratischen Ordnung aufwirft, um die das Stück im weiteren Verlaufe kreist. Diese Frauen sind es, die König Pelasgos ex negativo dazu bewegen, die Entscheidung über die Asylvergabe der Volksversammlung zu überlassen. Das *Andere* fungiert in den *Hiketiden* mithin als Kalibrierungsorgan zur Auslotung der *eigenen* politischen Ordnung. Auch in Jelineks *Schutzbefohlenen* bilden die Themen Flucht und Asyl den Hintergrund, vor dem die Demokratie auf ihre Inklusions- und Exklusionsmechanismen hin befragt wird. Und auch hier ist es eine zwischen Wir und Ich changierende plurale Figuration, die diesen Konnex evoziert.

3.1 In Between

Den Tausenden Zusehenden, die der Uraufführung der *Hiketiden* (zwischen 465 und 459 v. Chr.) im Dionysostheater beigewohnt haben mussten, durfte der Danaiden-Mythos, den Aischylos in dieser Tragödie verarbeitet hatte, mit ziemlicher Sicherheit bekannt gewesen sein. Nahelegende Hinweise darauf finden wir u.a. im nachhomerischen Epos *Danais*, im Frauen-Katalog des Hesiod und bei Hekataios.[9] Wenngleich die fragmentarisch überlieferten Versionen voneinander differieren, so ist ihnen jedenfalls folgende Synopsis gemein: Die Brüder Danaos und Aigyptos, Nachfahren der Göttin Io, beginnen Streit. Daraufhin fordern die 50 Söhne des Aigyptos, die 50 Töchter des Danaos zu

8 Vgl. hierzu v.a. Earp, Frank Russell: »The Date of the Supplices of Aeschylus.« In: *Greece and Rome* 22 (1953), S. 118–123.

9 Vgl. hierzu Gödde, Susanne: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' ›Hiketiden‹*. Münster: Aschendorff Verlag 2000, S. 13–21 und Grethlein, Jonas: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 45–46.

ehelichen. Danaos willigt ein, verfolgt aber eine List damit: Er hält seine Töchter dazu an, ihre nunmehrigen Ehemänner in der Hochzeitsnacht zu töten. Die Danaiden kommen dieser Anweisung nach. Einzig Hypermestra widersetzt sich dem Vater und lässt ihren Gatten Lynkeus am Leben. Unterschiede in den Verarbeitungen des Mythos gibt es etwa in Bezug auf den Ort der Handlung, auf die Bedeutung des Aigyptos oder auf die Konsequenzen, die die mordenden Danaiden zu erwarten hatten.

Die Frage nach der Überlieferung, auf die sich Aischylos stützte, kann heute nicht eindeutig beantwortet werden. Eines aber scheint unbestreitbar: Kein anderer Dichter – und dies weder vor ihm noch nach ihm – hat die Danaiden als *Schutzsuchende* bezeichnet.[10] Auf das mythosgeschulte attische Publikum musste dieser Umstand äußerst befremdlich gewirkt haben. Die Danaiden erschienen nun wider Erwarten nicht mehr als Mörderinnen, sondern als von Gefahr bedrohte Frauen, die ihrer Heimat entflohen waren, um in der Fremde Asyl zu erbitten. Gleichzeitig werden die Danaiden von Aischylos aber auch als starke, mutige und fordernde Verhandlungspartnerinnen gezeichnet, die König Pelasgos ernsthaft unter Druck setzen. In dieser Dialektik, die jeder eindeutigen Zuschreibung widersagt und die die Hiketiden schlussendlich als »schuldlos schuldig«[11] erscheinen lässt, liegt die unvergleichliche Qualität der aischyleischen Dramaturgie. Doch welche Bauformel steht hinter dieser Dramaturgie und welche Spuren hinterlässt sie in Jelineks *Die Schutzbefohlenen*?

Aischylos verzichtet in den *Hiketiden* auf einen Prolog und lässt stattdessen unmittelbar den Chor der Danaiden einziehen. Tatsächlich liegt es nahe, dass der Chor aus einem bestimmten Bühnenaufgang (*eisodos*) kommend aufgetreten ist, dass er im Gegensatz zu Danaos, Pelasgos und dem Herold das gesamte Stück über in der Orchestra verweilte und am Ende des Stückes durch die gegenüberliegende *eisodos* wieder ausgezogen/abgetreten ist.[12] Die Flucht erscheint somit nicht als abgeschlossen, sondern wirkt über die gesamte Dauer der Aufführung nach. Der Eindruck der Bewegung, der durch diese Auftrittsdramaturgie entsteht, wird von der anapästischen Metrik der Parodos (d.h. des

10 Vgl. Gödde, Susanne: *Das Drama der Hikesie*, S. 15.

11 Ebd., S. 16.

12 »Der Aufbau im Bühnenhintergrund ist jetzt so breit, daß zwei getrennte Abgangsrichtungen, links und rechts von ihm, unterschieden werden können; sie decken sich in der Bühnenarchitektur mit den beiden Parodoi, und durch sie werden außerhalb der Bühne zwei in verschiedenen Richtungen, nämlich links und rechts vom Bühnengrund, liegende hinterszenische Räume angedeutet.« Joerden, Klaus: »Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen.« In: Jens, Walter (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: Fink 1971, S. 369–412, hier S. 372.

Einzugslieds des Chors) noch weiter hervorgehoben. Aber auch die maritime bzw. nautische Bildersprache, die die *Hiketiden* durchzieht, ist Bestandteil einer spezifischen Dramaturgie der Migration. So bezeichnen die Danaiden in ihrem Einzugslied die Bedrohung der Zwangsehe, vor der sie geflohen sind, als Welle (vgl. Aisch. *Hik*. 126) und suggerieren dadurch, dass der Boden, auf dem sie gelandet sind, keineswegs sicher ist.[13] Auch die mehrmalige Nennung des Schiffs, das mit Foucault als »Heterotopie *par excellence*«[14] gelesen werden kann, verweist auf den prekären Status der Frauen, der sich in der Etymologie des Wortes *Hikesie* widerspiegelt. So weist Susanne Gödde darauf hin, dass sich das Substantiv *hiketeia* und das Verbum *hiketeuein* (das so viel heißt wie »flehen« bzw. »bitten«) von derselben Wurzel ableiten lassen wie das Verbum *hikneisthai*, das »ankommen« bedeutet: »Der Terminus des Rituals bezieht seine Schlagkraft aus der Vorstellung, dass der, der in der Fremde ›ankommt‹ (*hikneisthai*), zugleich der ist, der um Schutz ›bitten‹ muss (*hiketeuein*), den er als Fremder zunächst genießt.«[15] Die vertrackte Lage, in der sich die Danaiden befinden, zeigt sich zudem auf topologischer Ebene: Gefangen zwischen Hafen und *asty* verweilen die Frauen in einem Zwischenraum, der nur bedingt Bewegungsfreiheit erlaubt.

Auch bei Jelinek ist es eine chorähnliche Figuration, die den Text eröffnet.[16] Und auch hier wird dieses Wir bis zum Schluss präsent bleiben. Analog zu den *Hiketiden* des Aischylos finden wir in den *Schutzbefohlenen* keine Exposition des *mythos* durch Dritte vor. An die Stelle der vermittelnden Darstellung tritt auch hier ein unvermitteltes Erzählen:

> Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach **Verlassen der heiligen Heimat**. Keiner **schaut gnädig herab**

---

13 Für meine Analyse berufe ich mich grundsätzlich auf die von Jelinek herangezogene *Hiketiden*-Übersetzung Johann Gustav Droysens. Vgl. Aischylos: *Die Schutzflehenden*. Übers. v. Johann Gustav Droysen. http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schutzflehenden-4497/1 23.11.2015 [Zugriff am 2.2.2020], im Folgenden zitiert mit der Sigle Aisch. *Hik*.

14 Foucault, Michel: »Die Heterotopien.« In: Ders.: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 7–22, hier S. 21.

15 Gödde, Susanne: »Asyl als Übergang. Transiträume in der griechischen Tragödie.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 26–48, hier S. 30–31. Vgl. hierzu auch Schlesinger, Eilhard: *Die griechische Asylie*. Diss. Univ. Gießen 1933, S. 32.

16 Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Felber, Silke: »Inmitten von Satyrn, Boten und lebenden Toten. Tragische Figurationen der Durchquerung.« In: Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Tübingen: Narr 2020, S. 33–44, hier S. 41–44.

> **auf unseren Zug**, aber auf uns herabschauen tun sie schon. Wir flohen, von keinem **Gericht des Volkes verurteilt**, von allen verurteilt dort und hier. Das Wißbare aus unserem Leben ist vergangen, es ist unter einer Schicht von Erscheinungen erstickt worden, nichts ist Gegenstand des Wissens mehr, es ist gar nichts mehr. Es ist auch nicht mehr nötig, etwas in Begriff zu nehmen. Wir versuchen, fremde Gesetze zu lesen. Man sagt uns nichts, wir erfahren nichts, wir werden bestellt und nicht abgeholt, wir müssen erscheinen, wir müssen hier erscheinen und dann dort, doch **welches Land wohl, liebreicher als dieses**, und ein solches kennen wir nicht, welches Land **können betreten wir**? (*SCH*)

Bereits in diesen ersten Zeilen wird der Bezug zu Aischylos, den Jelinek am Ende des Textes explizit anführt, augenscheinlich. Die Passage mutiert Fragmente aus der Parodos der *Hiketiden*-Übersetzung von Johann Gustav Droysen (hier fett hervorgehoben) und stößt dadurch eine Assoziationskette an. Im Zitieren von Tragödienbruchstücken evoziert Jelinek eine Archäologie der Hikesie und lässt dabei Kategorien wie »damals« und »heute« brüchig erscheinen. Das Verfahren der Bricolage führt uns Geflüchtete vor Augen, die in der Fremde um Aufnahme bitten und die sich – dazu verdammt, eine Entscheidungsfindung abzuwarten – in einem liminalen Zustand befinden. In einem Zustand, der im letzten Satz der *Schutzbefohlenen* widerhallt: »Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da« (*SCH*).

Das, was Geoffrey Bakewell für die Danaiden des Aischylos konstatiert, wenn er sie als »trapped between the two worlds«[17] bezeichnet, trifft auch auf die in der Votivkirche protestierenden Refugees zu, denen Jelinek ihren Text widmet. Vermeintlich angekommen, juristisch jedoch in einer Grauzone weilend, wird ihnen der Zugang zu Arbeit und Bildung verwehrt, wird ihnen das Recht auf ein selbstbestimmtes, freies Leben aberkannt. Sie sind mithin, wie Lynette Mitchell in Bezug auf die Danaiden feststellt, »both ›insiders‹ and ›outsiders.‹«[18] Der heutige Asylwerber offenbart sich als »lebender Toter«, wie Giorgio Agamben im Weiterdenken von Hannah Arendts *The Origins of Totalitarism* (1951) angemerkt hat.[19] Die 1789 erklärten Menschenrechte, so Agamben, seien stets an die Zuweisung einer Staatsbürgerschaft gekoppelt, also an das politische Leben, das Agamben im Rekurs auf die griechische Antike

---

17 Bakewell, Geoffrey W.: *Aeschylus's Suppliant Women. The Tragedy of Immigration.* Madison: The University of Wisconsin Press 2013, S. 21.

18 Mitchell, Lynette G.: »Greeks, Barbarians and Aeschylus' *Suppliants*.« In: *Greece and Rome* 53/2 (2006), S. 205–223, hier S. 206.

19 Vgl. zu folgendem Absatz ausführlicher: Felber, Silke: »Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*.« In: Janke, Pia/Jezierska, Agnieszka/Szczepaniak, Monika (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017, S. 63–71, hier S. 65f.

als *bíos* bezeichnet und vom natürlichen, nackten Leben, der *zoë*, abgrenzt.[20] Aus diesem nackten Leben wiederum, aus der Nativität, dem Geborensein und der Abstammung, mache der Nationalstaat »den Grund seiner Souveränität«[21] – Nativität und Nation erscheinen folglich als ununterscheidbar.[22] Die Irritation, für die die Themen Flucht und Migration in der heutigen Politik sorgen, liegt laut Agamben darin begründet, dass Refugees diese Ununterscheidbarkeit revidieren und den Abstand zwischen Nativität und Nation regelrecht zur Schau stellen: »Wenn Flüchtlinge [...] in der Ordnung des modernen Nationalstaates ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Nativität und Nationalität, Geburt und Volk, aufbrechen [...].«[23]

In diesen Spalt nun dringt Jelinek mit *Die Schutzbefohlenen*. Der Theatertext unterzieht den Nationalstaat samt seiner ihn konstruierenden Prinzipien einer kritischen Revision und verortet die Positionen, die subalternen Identitäten darin zugewiesen werden. Freilich aber sind es keine psychologisch ausgestalteten Figuren, die hier erscheinen. Es ist vielmehr Biomasse, das nackte Leben, das hier sein Dahinsiechen beklagt: »Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben« (SCH). Tatsächlich kehrt Jelineks Tragödienfortschreibung den Klagegestus, von dem das Einzugslied der *Hiketiden* geprägt ist, ausdrücklich hervor und betont dadurch ex negativo ein Spezifikum des antiken Prätexts. Aischylos' dramaturgische Entscheidung, die Parodos der Danaiden in Vokabular, Gestik und Rhythmik als Threnos, d.h. als Trauergesang, zu gestalten, steht in radikalem Kontrast zur damaligen Tradition. So war es zwar ganz und gar üblich, eine Totenklage in ein Hikesiegebet einzubetten. Auffällig aber ist, wie Bernadette Schnyder anmerkt, »dass die Danaiden hier eine Totenklage *auf sich selbst* anstimmen und, als stünden sie vor ihren eigenen Leichen, mit allen dazugehörigen Gebärden, auch auf der Bühne agieren [...].«[24] Dieser Umstand ist einzigartig in der Tragödienliteratur, in der wir es zwar häufig mit Klageliedern zu tun haben, jedoch nie mit solchen, in denen jemand seinen eigenen Tod beweint. Eine Ausnahme, so könnte man einwerfen, stellt Kassandra dar, die in *Agamemnon* einen Totengesang auf sich

---

20 Vgl. Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 135–144.

21 Agamben, Giorgio: »Jenseits der Menschenrechte.« In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Freiburg/Berlin: diaphanes 2001, S. 23–32, hier S. 27–28.

22 Vgl. hierzu auch Felber, Silke: »(Re-)Visionen des Heroischen,« S. 12.

23 Agamben, Giorgio: *Homo sacer*, S. 140.

24 Schnyder, Bernadette: *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*. Tübingen: Narr 1995, S. 77, Herv. SF.

selbst anstimmt (vgl. Aisch. *Agam.* 1322f.). Jedoch vollzieht Kassandra diesen Gesang nicht auf der Bühne.[25] Aischylos' Schachzug, die Hiketiden sich selbst betrauern zu lassen, ist also ein dramaturgischer Kunstgriff sui generis. Deutlich zeigt sich dies in der sechsten Strophe der Parodos, die Johann Gustav Droysen wie folgt übersetzt:

> Dies harte Los, wir sagen, wir klagen es laut.
> Dies bittre, gellende, tränenentquellende Weh,
> Ach weh uns, weh!
> Im heißen Wehruf jammerlaut!
> Lebend bejammr ich selbst mich!
>
> Flehend zu dir, apischer Holm, ruf ich!
> Barbarensprache, ja du kennst sie!
> Und mit geschwinder Hand,
> Sieh, zerfetz ich das Linnenkleid, sieh, das Sidonerstirntuch! (Aisch. *Hik.* 112–121)

Der Gestus dieses eigentümlichen Threnos lebt in Jelineks Aischylos-Fortschreibung nach. Der Theatertext lässt Seiend-Nichtseiende erscheinen, die sich selbst als »lebende Tote« (SCH) beschreiben und zu einem autoreferenziellen Lamento ansetzen: »[…] wo werden wir unsre eigenen Knochen vergraben können, das heißt, wer wird das alles machen?, wer wird das für uns tun? Wer wird dafür sorgen, daß wir Seienden auch erblickt werden, und das ohne Abscheu?« (SCH). Im Weiterspinnen der Klageverse 56 bis 59 heißt es daraufhin:

> **Die von des Bachs Ufern, des Meeres Küste, den Waldbüschen der Heimat Verscheuchten, wehklagend im Gram verlorener Heimat, verwirrt von deren urmütterlichem Zorn**, die können Sie hier sehen, keiner rühmt sich hier, irgend jemand zu entstammen, es würde ihm auch nichts nützen, und wieso, bitte, wieso sind Sie hier auch zornig auf uns? Das verstehen wir nicht. Wir sind längst **schmerzbefreundet**, ja, aber was haben wir hier getan, daß Sie uns in Angst halten, Angst überall, Angst vor den Meinen, die ich verließ, daß ich wieder zurück muß, vor Ihnen aber noch mehr Angst, daß ich bleiben muß, daß ich nicht bleiben darf, jetzt geben Sie mir gleich recht, jetzt werden Sie mir gleich recht geben: Wenn Sie überall Angst haben, werden Sie sagen, warum sind Sie dann hergekommen? (SCH, Herv. SF)

Jelinek greift hier im verfremdenden Zitieren der ersten Zeilen der Droysen'schen Übersetzung auf spezifische Elemente des Threnos zurück. Ebenso wie Aischylos setzt sie diese aber nicht ein, um einer Trauer Ausdruck zu verleihen, sondern unterstreicht damit den Affekt der Angst, den Aischylos im

25 Vgl. ebd., S. 77, FN 24.

Einzugslied der *Hiketiden* als Crescendo elaboriert hat. In der antiken Vorlage beginnt das Threnos zunächst zart und lieblich, indem die Schutzflehenden ihr eigenes Lamento mit dem Gesang einer »falkgejagten Nachtigall« (Aisch. *Hik.* 55) gleichsetzen. In diesem Vergleich, der im *Appendix* der *Schutzbefohlenen* wiederkehrt,[26] verbindet sich der Gestus der Klage mit dem Motiv der Emigration. Tatsächlich ist es hauptsächlich das Bild des Vogels, das die Danaiden bemühen, um ihre Flucht zu verbalisieren, das sie aber auch heranziehen, um die Gewalt des Aggressors zu beschreiben.[27] Von Danaos werden die Mädchen als »Taubenschwarm, vor gleichbeschwingten Falken bang« (Aisch. *Hik.* 223–24) bezeichnet. Dieses in der antiken Literatur als topisch geltende Motiv lässt sich zurückverfolgen bis zum 22. Gesang der *Ilias*: Dort wird Hektor als Taube beschrieben, die von Achill, dem Habicht, gejagt wird.[28] In den *Hiketiden* lässt der Vergleich mit der Taube die Danaiden als verschreckt und demütig erscheinen. Das für die Taube typische Bewegungsrepertoire des (Auf- und Nieder-)Flatterns unterstreicht die Aufregung der Schutzsuchenden, gemahnt aber auch an die Thematik des sich Niederlassens, um die die Tragödie kreist. All diese Assoziationen greift Jelineks Tragödienfortschreibung auf:

> Wir haben an **heilige Stätte uns gesetzt wie ein Taubenschwarm**, doch die hier kennen nur diese eine **Taube**, die dort droben auf dem Dach, die wir ganz sicher nicht kriegen werden, die ist zu hoch, vor keinem **Falken muß die bang sein**, die **Taube**, und wir? Wir müssen uns vor allem und jedem fürchten. (*SCH*)

Mit der von Aischylos entlehnten Figuration des Schwarms bringt die Autorin einen Terminus ins Spiel, der zentrale Fragen von Inklusion und Exklusion, von Gemeinschaft und Außenseitertum aufwirft.[29] Der Schwarm verschiebt (System-)Grenzen und lässt die Distinktion einer Gemeinschaft von einem Außen unscharf werden. Da Schwärme keine gesicherten Aussagen über ihre zeitliche Strukturiertheit, ihre Bewegungsrichtung und ihren Entstehungsort erlauben, haftet diesen »Kollektiven ohne Zentrum«[30] etwas Bedrohliches an: Schwärme

26 Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen. Appendix*. Hamburg: Rowohlt Theaterverlag o.J., S. 81.

27 Zur Vogelmetaphorik in den *Hiketiden* vgl. Fowler-Hughes, Barbara: »Aeschylus' Imagery.« In: *Classica et Mediaevalia* 28 (1967), S. 1–74, hier S. 11–15.

28 Vgl. Gödde, Susanne: *Das Drama der Hikesie*, S. 151–152.

29 Vgl. zu folgendem Absatz: Felber, Silke/Kovacs, Teresa: »Schwarm und Schwelle. Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: *Transit* 10/1 (2015) https://escholarship.org/uc/item/3p89r1jw [Zugriff am 20.2.2019].

30 Horn, Eva: »Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Einleitung.« In: Gisi, Lucas Marco/Horn, Eva (Hg.): *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensge-*

bilden sich plötzlich und ohne nachvollziehbaren Grund und können sich genauso rasch wieder auflösen. Sie symbolisieren dadurch eine unmittelbar einbrechende, nicht fassbare Bedrohung. Der Schwarm beschreibt mithin ein liminales Phänomen, eine Figuration, die im Dazwischen binärer Ordnungen agiert und einen Schwellenraum eröffnet, der »sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone des Übergangs markiert.«[31] In dieser Unberechenbarkeit und Nichtortbarkeit eignet er sich dazu, Angst- und Katastrophenszenarien im Kontext von Asyl und Migration zu (re-)inszenieren.

Die Taube erscheint bei Jelinek aber nicht nur im Schwarm. Wie die oben zitierte Passage demonstriert, greifen *Die Schutzbefohlenen* auch das »Vogeljagt-Vogel«-Motiv auf, das als erstes Leitmotiv der *Hiketiden* gelesen werden kann und das sich aus der bereits erwähnten Antithese Taube–Habicht ergibt.[32] In ihrer Angst vor den ägyptischen Verfolgern beschreiben sich die Danaiden selbst als Tauben, d.h. als beliebteste Beute des Habichts, der bei Jelinek in der Übersetzung Johann Gustav Droysens als Falke wiederbegegnet. Und noch einen weiteren Vogel, auf den Aischylos im Ausgestalten des Jagdmotivs zurückgegriffen hat, treffen wir hier an:

> [...] zu diesem **lichtbeschwingten Adler** bringt uns das jetzt, nein, das paßt nicht, das ist kein **Adler**, der **Adler** ist das Kleine dort droben, über ihm, schauen Sie, Sie können es von hier aus recht gut sehen, dort droben, also **Adler** ist das keiner, was?, das soll eine **Taube** sein?, na, was ist von einer **Taube** schon zu erwarten! Genausowenig. Die **Taube** eine Stellvertreterin einer Stellvertreterin einer Stellvertreterin, immerhin ein Vogel, fliegen kann sie, und zu der ruf ich betend, die ruf ich betend an, irgendwen muß ich ja anrufen, so, nachher ruf ich meinen Anwalt an, aber jetzt ruf ich betend die **Taube** dort auf dem Dach an, **anflehn wir** sie, **anflehen wir**, **vielerrettendes Sonnenauge im Dreieck**, Sonnenauge, das im Dreieck springt, dich, ja, dich meinen wir!, du hast ganz richtig gehört, ausgerechnet dich flehen wir an! (SCH)

Die Taube bündelt in dieser Passage mehrere Diskursstränge. Zunächst versinnbildlicht sie die Flucht der Refugees, die sich in der Wiener Votivkirche niedergelassen haben und dort Bleiberecht erbitten. Darüber hinaus verweist sie als Inkarnation des Heiligen Geistes auf ein Schlüsselsymbol des römisch-ka-

schichte zwischen Leben und Information. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–27, hier S. 7–8.

31 Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg: »Einleitung.« In: Dies. (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript 2008, S. 7–9, hier S. 8.

32 Vgl. Petrounias, Evangelos: *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, S. 76f.

tholischen Glaubens.[33] Doch welche Rolle spielt der *lichtbeschwingte Adler*? Im österreichischen Kontext verweist der Adler auf das Wappentier der demokratischen Republik. In Aischylos' *Hiketiden* steht er – gemeinsam mit Sonnenauge und Dreizack – für die göttliche Hoheit, die Danaos und seine mit einem Taubenschwarm verglichenen Töchter anrufen. In Jelineks *Schutzbefohlenen* wiederum wird diese Hierarchie verkehrt. Hier reiht sich die Taube in die Ikonografie des Göttlichen ein und mutiert – *dort auf dem Dach* – zur fernen Instanz. *Die Taube eine Stellvertreterin einer Stellvertreterin einer Stellvertreterin* verweist auf die Idee der Volkssouveränität, die – an das Stellvertreterprinzip gekoppelt – innerhalb der repräsentativen, d.h. indirekten Demokratie grundsätzlich relativ ist. All diese Konnotationen werden in der zitierten Passage von Jelinek in kunstvoller Manier verdichtet.

3.2 Eigenartig andersartig

An wen aber richten die Danaiden ihr zwischen Klage und Hikesiegebet schwankendes Gesuch? Wer steht ihnen gegenüber? Die Adressierung mit dieser Frage offenbart einen weiteren dramaturgischen Eingriff, den Aischylos in Bezug auf den Mythos vornimmt. Der Dichter erweitert die Personenkonstellation um König Pelasgos und installiert dadurch eine Figur, die aus tragödientheoretischer Sicht eine einzigartige Funktion einnimmt: Pelasgos ist nur technisch gesehen Protagonist des Stückes; aus dramatischer Sicht fällt diese Funktion dem Chor zu.[34] Die Figur des Pelasgos dient den Danaiden als Spielpartner, als Referenz mithin, die es den Schutzsuchenden erlaubt, ihre Überzeugungskür auszuagieren. Wie gestaltet sich nun diese Kür?

Bei Pelasgos löst das Zusammentreffen mit den Danaiden zunächst große Neugier aus. Seine Auftrittsverse stellen ihn als wissbegierigen, scharfsinnigen Beobachter vor, der im Kombinieren aller ihm ersichtlichen Informationen versucht, die Herkunft seines Vis-à-vis zu analysieren. So sehr er sich aber auch

---

33 Die Taube wird auf dem Konzil von Nicäa (325 n. Chr.) und 536 in Konstantinopel zum Symbol des Heiligen Geistes erklärt. Zur Taube als »Symbol der Liebe und Treue, des Friedens, des Hl. Geistes und der göttl. Inspiration« vgl. Lengiewicz, Adam: »Taube.« In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 440–441.

34 Vgl. Burian, Peter: »Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy.« In: *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik*. Wien: Böhlau 1974, S. 5–14, hier S. 13 bzw. Garvie, Alexander F.: *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press 1969, S. 130.

bemüht – er wird nicht schlau aus den Schutzsuchenden. Zu widersprüchlich mutet die Erscheinung dieser unbekannten Schar an:

> **Pelasgos:**
> Woher gebürtig soll ich den ungriechischen,
> In fremder Kleidung und Verhüllung prangenden
> Barbarenschwarm begrüßen? Nicht argolisch ist
> Der Weiber Anzug, nicht hellenischem Brauch gemäß;
> Und daß dem Land ihr sonder Herold, führerlos,
> Niemandem gastbefreundet, hier dennoch zu nahn
> Getrost gewagt habt, wunderbar erscheint es mir.
> Zwar liegen nach der Schutzgewärtigen frommem Brauch
> Ölzweige bei euch auf der Kampfgottheiten Herd;
> Dies einzig kann entziffern ein hellenisch Aug;
> Auf vieles sonst noch raten ließe Tracht und Art,
> Wär uns zurechtzuweisen nicht dein Mund bereit,
> Darum, so gib Antwort und sprich getrost zu mir. (Hik, 234–45)

Aus kulturhistorischer Sicht kommt dieser Rhesis eine Schlüsselbedeutung zu: Sie stellt einen der ältesten uns vorliegenden Belege dar, in denen vermeintlich fremde Völker anhand ästhetischer Kriterien als »Barbaren« festgemacht werden. Aber impliziert diese Bezeichnung tatsächlich eine Schmähung der Adressierten? Werfen wir einen kurzen Blick auf die Genealogie des Begriffs *βάρβαρος* (*bárbaros*), der ursprünglich einen Stotterer bezeichnete.[35] *Βάρβαροι* (*bárbaroi*) wurden im antiken Hellas zunächst all jene gerufen, die schlecht bzw. unverständlich (Griechisch) sprachen. Die Bedeutung »fremdsprachig« nahm der Terminus mit seinem erstmaligen Erscheinen in der Literatur an, nämlich in der *Ilias* des Homer.[36] Wann der Begriff zur Gesamtbezeichnung für nichtgriechische Völker mutierte, ist in der Forschung nach wie vor umstritten. Edith Hall konstatiert in ihrer einflussreichen Publikation *Inventing the Barbarian*: »There is indeed little evidence for the category ›the barbarians‹, encompassing the

---

35 Zur Geschichte des Terminus vgl. v.a. Opelt, Ilona/Speyer, Wolfgang: »Barbar I.« In: Klauser, Theodor et al. (Hg.): *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Supplement-Bd. I*. Stuttgart: Hiersemann 2001, Spalte 811–895 und Losemann, Volker: »Barbaren.« https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/barbaren-e212470?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=barbaren [Zugriff am 19.2.2019] (= Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike).

36 »In der Literatur begegnet das Wort zum ersten Mal bei Homer, aber nicht als Simplex, sondern in der Zusammensetzung *barbaróphonos* als Beiwort der Karer (Il. II 867).« (Jüthner, Julius: *Hellenen und Barbaren. Aus der Geschichte des Nationalbewusstseins*. Leipzig: Dieterich 1923, S. 2.)

entire genus of non-Greeks, until Aeschylus' *Persae* of 472 BC.«[37] Unbestritten ist, dass die Konnotationen »grausam« und »ausschweifend«, unter deren Vorzeichen der Barbarenbegriff als »europäische[s] Schlüsselwort«[38] die Antike überdauert hat, nicht von Anfang an angelegt waren. Dieses Bild entsteht interessanterweise erst unter dem Eindruck der *Perser* des Aischylos (472 v. Chr.): In dieser Tragödie bezeichnen sich die Perser in ihrer Schilderung der Regentschaft durch den grausamen Despoten Xerxes selbst als »Barbaren« (vgl. Aisch. *Pers.* 371). Die Hellenen-Barbaren-Antithese, die das Selbstverständnis der Europäer*innen so unnachahmlich geprägt hat, basiert mithin auf einem wertenden Antagonismus zwischen (griechischer) Freiheit und (barbarischer) Unfreiheit.

Diese Entgegensetzung blendet jedoch etwas Entscheidendes aus, wie Markus Winkler überzeugend gezeigt hat: Unerwähnt nämlich bleibt dabei der Umstand, dass der ökonomische Erfolg der Griechen und die damit in Zusammenhang stehende Idee der Freiheit wesentlich auf der Unfreiheit anderer, d.h. auf Sklavenwirtschaft fußen.[39] Versklavte machten in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. eine große Zahl der Gesamtbevölkerung Athens und Attikas aus. Das ist nicht zuletzt auch deshalb relevant, weil der überwiegende Teil dieser Menschen nichtgriechischer Herkunft war. Doch wird der Begriff *bárbaros* in den *Persern* keineswegs eindeutig pejorativ gebraucht. Aischylos zeichnet dort vielmehr ein äußerst differenziertes Bild der Perser und elaboriert in diesem Kontext die Zusammengehörigkeit des Griechischen und des »Barbarischen«.[40]

Auch in Aischylos' *Hiketiden* hebt der Ausdruck des »Barbarenschwarms« nicht darauf ab, die Mädchen als wilden Mob zu bestimmen. Ebenso wie in den *Persern* dient der Begriff *bárbaros* aber auch hier einer hellenozentrisch motivierten Abgrenzung. Die Distinguierung, die Pelasgos zunächst über die Kleidung bzw. die Verhüllung der rätselhaften Frauen vornimmt, setzt sich in den darauffolgenden drei Versen fort. Nun ist es das autonome und führungslose Auftreten der Frauen, das nur einen einzigen Schluss zuzulassen scheint: Bei

---

37 Hall, Edith: *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press 1991, S. 10.

38 Borst, Arno: »Barbaren. Geschichte eines europäischen Schlagworts.« In: Ders.: *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*. München/Zürich: Piper 1992, S. 19–31, hier S. 19.

39 Vgl. Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 24f. Zu sogenannten Barbaren in der antiken Tragödie vgl. Bacon, Helen H.: *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press 1961.

40 Vgl. Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea*, S. 25.

der Gruppe muss es sich um eine »ungriechische« handeln. Doch siehe da, etwas lässt König Pelasgos stutzen. Die Mädchen tragen Ölzweige, d.h. sie enacten eine spezifische Geste der Hikesie, die darin besteht, wollumwundene Zweige des Olivenbaums an einen Altar zu tragen und diese dort – bis zur Gewährung des Bittgesuchs – zu deponieren.[41] Diese Geste beschreibt einen typisch hellenischen Brauch und ist als solche, wie Pelasgos betont, ausschließlich von Griechen zu dechiffrieren.

Die Geste fungiert in den *Hiketiden* mithin als Marker von Humandifferenzierungen, die sich an religiösen bzw. ethnischen Leitkategorien orientieren. Und wirklich – wenige Verse später werden die Mädchen behaupten, aus Argos zu stammen: »Hör's kurz und klar. Argiverinnen dürfen wir/Uns rühmen, Enkel jener hochbeglückten Kuh« (Aisch. *Hik.* 271-73). Pelasgos reagiert empört auf diese Affirmation und betont einmal mehr das äußere Erscheinungsbild der Frauen, das ihn zu ethnografisch motivierten Interpretationen ermutigt:

> **Pelasgos:**
> Unglaublich sagt ihr, unerhört, ihr Fremdlinge,
> Daß dies Geschlecht von Argos euch sei stammverwandt;
> Den Weibern Libyens seid ihr wahrlich ähnlicher,
> Doch nun und nimmer unsren hier einheimischen;
> Eh mag der Nilstrom nähren solche Blumenflur,
> Der kyprische Zug in euer mädchenhaft Gesicht
> Von dem Stempel eingepräget sein, der euch gezeugt;
> Für Inder, die nomadisch auf der trabenden
> Kamele Saumtierrücken fern das Heideland
> Längs Aithiopias Marken scheu durchschweifen solln,
> Für mannentwöhnte, menschenbluteslüsterne
> Amazonen würd ich, wärt ihr Bogenschützen, ehr
> Euch halten. Wissen möcht ich drum genau belehrt,
> Wiefern nach Argos dein Geschlecht und Stamm gehört. (Aisch. *Hik.* 277–90)

Die ethnografische Spezifik dieser Passage stellt insofern ein wichtiges Indiz dar, als sie auf die Tatsache verweist, dass sogenannte Fremde im antiken Griechenland primär über physische Aspekte bestimmt wurden, d.h. anhand ihrer Größe, der Farbe ihrer Haut, Haare und Augen, aber auch anhand ihrer Kleidung.[42] Als solche lässt die Hellenen-Barbaren-Antithese bei Aischylos bereits

---

41 Zu Requisiten der Hikesie vgl. Dingel, Joachim: »Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie.« In: Jens, Walter (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, S. 347–367, hier S. 353.

42 Vgl. Effenterre, Henri van/Effenterre, Micheline van : »Le côntrole des étransgers dans la cité grecque.« In: Thür, Gerhard et al. (Hg.): *Symposion 1988: Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte.* Köln, Böhlau 1990, S. 251–259, hier S. 252.

Ansätze der deterministischen Klimazonentheorie des Poseidonios erahnen, die im Neuhumanismus ihre Renaissance erleben und zeitgleich entstehende Rassentheorien prägen sollte.[43] Markus Winkler verweist vor diesem Hintergrund auf Johann Joachim Winckelmanns kanonische Schrift *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), die die Ethnozentriertheit der Griechen-Barbaren-Antithese besonders dort zum Vorschein bringt, wo die »ethnografischen Befunde aus ästhetischer Perspektive beurteilt werden.«[44] Die Vorrangstellung Griechenlands, das Pars pro Toto für Mitteleuropa steht, wird dabei von Winckelmann hauptsächlich klimatheoretisch begründet, wie folgende Passage demonstriert:

> Regelmäßiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt geht, unter einem gemäßigten Himmel […]. Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger, als welche sich Völker bilden können, die, um mich eines Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb verstellt sind.[45]

Manifestiert sieht Winckelmann die Schönheit, von der er spricht, in der weißen Hautfarbe, die er mit einer völlig haltlosen Behauptung in Verbindung bringt: »Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehrsten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist […].«[46] Aus diesem rassistischen Zitat spricht ein ästhetisch begründeter Eurozentrismus, der bis heute nachwirkt und der sich mit Bernhard Waldenfels als »raffinierte Form des Ethnozentrismus«[47] begreifen lässt.[48] Wiewohl die Hellenen-Barbaren-Antithese, auf der dieses Denken fußt, sich bereits in Aischylos' *Hiketiden* vorzufinden ist, so stellt sich im Hinblick auf diese Tragödie dennoch die Frage, ob Pelasgos' Verständnis von Abstammung tatsächlich ausschließlich ethnosomatisch inspiriert ist.

---

43 Vgl. Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea*, S. 58–63.

44 Ebd., S. 58.

45 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 147. Vgl. dazu auch Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea*, S. 58.

46 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 148.

47 Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 135.

48 Siehe hierzu auch Hodne, Lasse: »Winckelmann's Apollo and the Physiognomy of Race.« In: *Nordic Journal of Aesthetics* 29/59 (2020), S. 6–35. Zum Konzept des Ethnozentrismus vgl. Bizumic, Boris: *Ethnocentricsm. Integrated Perspectives*. London: Routledge 2018.

Tatsächlich, so möchte ich behaupten, konfrontieren die Danaiden den auf ihr physisches Aussehen fokussierten Pelasgos mit einem *performativen* Denken von Zugehörigkeit, das von der Forschung bislang unterbelichtet geblieben ist. Die Danaiden nämlich ignorieren die Beschreibungen ihrer Körper durch den König weitgehend und beharren auf den gemeinsamen Wurzeln, indem sie ein weiteres Mal auf die Mythologie rekurrieren:

> **Chor:**
> Es soll des Heratempels Schlüsselwalterin
> In Argos' Landen Io einst gewesen sein,
> Die, wie es gleichfalls aller Menschen Sage weiß –
> **Pelasgos:**
> Und weiter, heißt's nicht, daß sie Zeus umarmet hat?
> **Chor:**
> Ja, ihre Liebe ward vor Hera offenbar.
> **Pelasgos:**
> Und welches Ende nahm der Götter Zwist darauf?
> **Chor:**
> Es schuf zur Kuh sie Argos' Göttin zürnend um.
> **Pelasgos:**
> Nicht wahr, es ging nun Zeus zur schöngehörnten Kuh?
> **Chor:**
> So sagt man; ein kuhbrünstger Stier war's an Gestalt.
> **Pelasgos:**
> Was tat des Zeus Gemahlin drauf in ihrer Macht?
> **Chor:**
> Den allesschaunden Hüter sandte sie der Kuh.
> **Pelasgos:**
> Wie nennst du den einsam allerspähnden Hirten, sprich?
> **Chor:**
> Argos, den Sohn der Erde, den drauf Hermes schlug.
> **Pelasgos:**
> Und was verhing sie nun der unglücksel'gen Kuh?
> **Chor:**
> Den Stich der Bremse, den brennenden, rastlos jagenden –
> **Pelasgos:**
> Der aus der Heimat weit in weiter Flucht sie trieb.
> **Chor:**
> Jawohl; du sagest dies völlig überein mit mir.
> […] (Aisch. *Hik.* 291–309)

Aischylos nimmt hier die Verknüpfung zweier Mythen vor. Zum einen greift er auf den Danaiden-Mythos zurück, der das Motiv des Gattenmords fokussiert und das Moment der Verfolgung nur peripher berührt.[49] Zum anderen baut der Dichter den Mythos rund um Io, die Geliebte des Zeus, ein: In dieser Erzählung

49 Vgl. hierzu den Beginn des Unterkapitels *In Between*.

wird Io, die von der eifersüchtigen Hera, der Gattin des Zeus, in eine Kuh verwandelt worden ist, durch den Stich einer Bremse in die Flucht geschlagen und ist nunmehr dazu verdammt, rund um die Welt zu irren. Bedeutend ist vor allem, *wie* Aischylos die Verknüpfung dieser beiden Mythen vornimmt. Pelasgos nämlich lässt die Behauptung der Danaiden, von Io abzustammen, nicht einfach so gelten. Vielmehr hält er die Frauen in einer kreuzverhörartigen Stichomythie dazu an, ihm den Mythos bis ins kleinste Detail zu schildern. Auch er beteiligt sich an der Puzzlearbeit – Stück für Stück rekonstruieren die beiden Parteien den Mythos, bis Pelasgos schließlich konstatiert: »Wohl scheinet ihr ursprünglich Teil an diesem Land/zu haben« (Aisch. *Hik.* 325–26). Das Streitgespräch zwischen Pelasgos und den Danaiden veranlasst den Altphilologen Jonas Grethlein zu der Behauptung, dass es »die Abstammung von Io« sei, durch die »die Danaiden trotz ihres Aussehens nicht völlig fremd [sind].«[50] Ich möchte im Gegenzug argumentieren, dass es die Performativität des Narrativen ist, die hier identitätsstiftend und gemeinschaftsbildend wirkt. Das gemeinsame Reenacten des Mythos ermöglicht den Danaiden und Pelasgos – aber auch dem Tragödienpublikum – eine Erfahrung kollektiver Erinnerung, die einen verbindenden und verbindlichen Effekt hat: Pelasgos erkennt die gemeinsame Abstammung der Danaiden an.

Einerseits also wird in Aischylos' *Hiketiden* ein Fremdbild über ästhetische und habituelle Komponenten hergestellt. Andererseits wird das Gemeinsame über die Geste des Schutzgesuchs, das verbindende historische Erbe und die performative Praxis des Erzählens erfahrbar. In dieser Zusammenschau ergibt sich für Pelasgos ein äußerst undurchsichtiges Bild. Die ambivalente Position, die die Frauen aus topografischer und topologischer Sicht einnehmen, indem sie sowohl *outside* als auch *inside* sind, spiegelt sich in ihrem zwiespältigen Status wider; die Danaiden erscheinen fremd und gleichzeitig vertraut. Diese Unentscheidbarkeit lässt sich auch auf stilistischer Ebene konstatieren. So sind im zweiten Hauptteil der Parodos Elemente eingebaut, die sich weder einem Gebet noch einer Hikesiebitte zuordnen lassen.[51] Mit diesem dramaturgischen Kniff verstärkt Aischylos den befremdenden Eindruck, den die Danaiden auf Pelasgos bzw. auf die Rezipient*innen der Tragödie machen. Die Frauen erscheinen einerseits als *epeludes*, d.h. als Fremde, Immigrantinnen, und andererseits als *homaimos*, d.h. als Blutsverwandte, als Argiverinnen.[52] Die Tragödie unterminiert mithin eine klare Differenzierung zwischen »Griech*innen« und

50 Grethlein, Jonas: *Asyl und Athen*, S. 56–57.

51 Vgl. Schnyder, Bernadette: *Angst in Szene gesetzt*, S. 73.

52 Vgl. zu diesen Zuschreibungen Mitchell, Lynette G.: »Greeks, Barbarians and Aeschylus' *Suppliants*«, S. 217.

»Barbar*innen«. Fremdheit und Eigenheit fallen in der Figuration der Danaiden zusammen.

Zwischen agonalen Zuschreibungen changierend macht der Chor der Danaiden greifbar, was Bernhard Waldenfels in Rekurs auf Edmund Husserls *Phänomenologie der Intersubjektivität* als Paradox der Fremderfahrung beschrieben hat. Waldenfels spricht in diesem Kontext »von einer Zugänglichkeit des Unzugänglichen, einer Zugehörigkeit in der Nichtzugehörigkeit, einer Unverständlichkeit in der Verständlichkeit […].«[53] Das Fremde erweist sich seiner Auffassung nach grundsätzlich als mit dem Eigenen verstrickt und vice versa:

> Fremderfahrung bedeutet nicht, daß Eigenes und Fremdes, Eigenleib und Fremdleib, Muttersprache und Fremdsprache, Eigenkultur und Fremdkultur einander gegenübertreten wie Monaden, die in sich abgeschlossen sind. Eigenes, das gleichursprünglich mit dem Fremden auftritt und aus der Absonderung von Fremdem entsteht, gehört einem Zwischenbereich an, der sich mehr oder weniger und auf verschiedene Weise ausdifferenziert. Am Anfang steht nicht die Einheit einer Lebensform, auch keine Pluralität persönlicher und kultureller Lebensformen, in denen die Einheit sich lediglich vervielfältigt, sondern am Anfang steht die *Differenz*. Nicht nur das Attribut »fremd«, sondern auch das Attribut »eigen« hat einen relationalen Charakter. Wer wäre ich und was wäre mir zu eigen, wenn sich meine Eigenheit nicht von anderem absetzen würde?[54]

So wie sich die Fremdheit nur in Abgrenzung zu einer bestimmten Eigenheit denken lässt, benötigt die Eigenheit eine Fremdheit, um sich konstituieren zu können. Diese Aporie verweist auf Fragen der Relationalität, die in Bezug auf die *Hiketiden* des Aischylos neu zu stellen sind. Gleichzeitig ist damit eine Denkfigur aufgerufen, die Jelineks *Die Schutzbefohlenen* wie ein Moebiusband durchzieht. Das chorähnliche Wir der *Schutzbefohlenen* ist ohne ein »Anderes« nicht zu erfahren.

Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen plädiere ich dafür, das in *Die Schutzbefohlenen* auftretende Wir als leeren Signifikanten aufzufassen bzw. dieses Wir als Produkt unterschiedlicher diskursiver Elemente und hegemonialer Artikulationen zu lesen. Jelineks Theatertext verfügt weder über Figuren im herkömmlichen Sinn noch über ausgewiesene Stimminstanzen, wie wir sie etwa in den Texten *Kein Licht.* oder *FaustIn and out* vorfinden. Im Unterschied zur antiken Vorlage ist der Sprechtext der *Schutzbefohlenen* nicht auf konkrete Spieler*innen aufgeteilt; es wird kein Chor ausgewiesen und kein ihm gegenüberstehender König. In Erscheinung tritt hier eine Figuration, die sich

---

53 Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 115.

54 Ebd., S. 117.

jeder Zuschreibung entzieht. Dieses Wir evoziert ein polymorphes Sprechen, das auf paradoxe Weise die Unmöglichkeit eines jeden Wir feiert. Wie Waldenfels unterstreicht, ist dieses Wir eben nicht als simple Vermehrung eines Ich und Du zu verstehen. »Das performative ›Wir‹ des Aussagevorgangs deckt sich nicht mit dem konstativen ›Wir‹ des Aussagegehalts.«[55] In der Regel bin »ich« es, die »wir« sagt, oder ist es eine andere Person, die im Namen des Wir spricht. Das Wir benötigt grundsätzlich eine/n Fürsprecher*in, die oder der eine Gruppe vertritt. Aussagen wie »Wir Österreicher« oder »We refugees« verwischen die Differenz, die zwischen dem Subjekt des Sprechakts und dem Gehalt des Sprechakts besteht. Ebendiese Differenz setzt der Text *Die Schutzbefohlenen* in Szene. Die Tragödienfortschreibung leuchtet die Position der Fürsprechenden oder – wie es bei Jelinek heißt – der »Stellvertreter« des Wir aus und lenkt die Aufmerksamkeit auf die performativen Mechanismen, die im Konstruktionsprozess von Identität und Alterität zutage treten. Damit berührt die Autorin elementare Fragen von Zugehörigkeit, die im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr. ebenso brisant sind wie aktuell im Kapitalozän.

3.3 Who's who? Zur Performativität von Zugehörigkeit

Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* entsteht zu einer Zeit, in der sich Formen des verkörperten Protests rund um den Erdball im Vormarsch befinden. Phänomene wie die unter der Bezeichnung Arabischer Frühling subsumierten Aufstände in der Arabischen Welt oder die 2011 einsetzende Bewegung Occupy Wall Street zeugen von einem (wieder) aufflammenden globalen Interesse an organisierten Straßen- und Platzprotesten, das nach wie vor ungebrochen ist. Zusammenschlüsse wie Fridays for Future, Extinction Rebellion, aber auch die Proteste rund um die Maßnahmen zur Eindämmung der durch Covid-19 induzierten Pandemie verweisen auf neue Ausformungen des Versammelns und des Akkordierens von Gesellschaft und Gemeinschaft. Solche Versammlungen greifen in die politische Gegenwart ein, indem sie radikale Modelle von Demokratie austesten bzw. probieren.

In ihren 2015 publizierten *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* spürt Judith Butler den Dynamiken solcher Versammlungen nach, indem sie Hannah Arendts Verständnis von politischem Handeln eine Konzeption entgegensetzt, die auf die (Ko-)Präsenz des Körpers im öffentlichen Raum fokus-

55 Waldenfels, Bernhard: »Das Fremde denken.« In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 4/3 (2007) https://zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4743 [Zugriff am 27.2.2019].

siert. Im Zentrum ihrer Auseinandersetzung steht die Überlegung, inwiefern die weltweit verstärkt zutage tretende Tendenz des Sich-Versammelns als Ausdruck einer spezifischen Volkssouveränität zu lesen und hochzuhalten ist oder ob damit vielmehr die Gefahr eines aufstrebenden »Mobs« verbunden ist. Diesbezügliche Erwägungen müssten, so Butler, stets die zunehmende Prekarisierung, der große Teile der Weltbevölkerung unterworfen sind, im Blick behalten und die affektiven Auswirkungen, die eine solche auf die handelnden Subjekte hat, anerkennen. Tatsächlich nämlich wirkt Prekarität wie ein Brandbeschleuniger der Angst um die eigene Zukunft und um die Zukunft derjenigen, die potenziell von einem abhängig sind; Prekarität zwingt Menschen, die solchen Ängsten erliegen, zu einer spezifischen Eigenverantwortlichkeit: Sie will uns zu Unternehmer*innen unserer selbst machen – freilich aber zu Bedingungen, die ein solches Unterfangen unmöglich erscheinen lassen, wie Butler unterstreicht und aus dieser Paradoxie folgende Frage ableitet:

> What function does public assembly serve in the context of this form of »responsibilization«, and what opposing form of ethics does it embody and express? Over and against an increasingly individualized sense of anxiety and failure, public assembly embodies the insight that this is a social condition both shared and unjust, and that assembly enacts a provisional and plural form of coexistence that constitutes a distinct ethical and social alternative of »responsibilization«. As I hope to suggest, these forms of assembly can be understood as nascent and provisional forms of popular sovereignty.[56]

Diese Überlegungen Butlers sind in unserem Kontext insofern brisant, als sie den dramaturgischen Dreh- und Angelpunkt der *Hiketiden* berühren: Wenn Pelasgos die *Volksversammlung* über die Aufnahme oder die Abschiebung der Danaiden bestimmen lässt, dann bringt er dadurch die zur Entstehungszeit der Tragödie aufkeimende innovative Maxime der *Volkssouveränität* ins Spiel. Althistoriker Christian Meier hat darauf hingewiesen, dass die damit in Zusammenhang stehenden Zeilen die frühesten uns erhaltenen Belege dafür darstellen, dass das Volk als Herrscher der *polis* benannt wird.[57] Gleichzeitig aber hinterfragt die Tragödie eine solche Volksherrschaft radikal, indem sie die grundsätzliche Problematik des Entscheiden-Müssens sowie die politische Verantwortung, die damit einhergeht, äußerst eindringlich durchdekliniert. Aischylos' *Hiketiden* setzen mithin die (Volks-)Versammlung als aufkeimende und prekäre Form der Volkssouveränität in Szene. Die scheinbar unlösbare Problematik, die

---

56 Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge et al.: Harvard University Press 2015, S. 16, Herv. SF.

57 Vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Beck 1988, S. 99.

Pelasgos in die Aporie treibt, spiegelt sich in den realpolitischen Debatten des antiken Athens wider und verweist somit auf die immense Brisanz, die die Tragödie des Aischylos für die attischen Zusehenden gehabt haben muss. So lauten die beiden Kernfragen, die sich sowohl in der Tragödie als auch im grundsätzlichen politischen Diskurs der damaligen Zeit stellen, folgendermaßen: Wem hat die letztendliche Entscheidungsgewalt in politischen Angelegenheiten überantwortet zu werden? Und wer oder was ist (k)ein Volk? Berührt werden damit Grundsatzproblematiken der Demokratie, die in *Die Schutzbefohlenen* widerhallen:

> Allherr du, […] du sorgtest für diese Entscheidung im besonderen Interesse des Landes, das ganz genau deinem Interesse entspricht. Das Land ist du, nein, das denn doch nicht, das Land erlaubt, deine Vorstellungen jederzeit einzubringen, aber das erlaubt es nur dir, nicht nur dir, aber auch dir, vor allem dir, uns erlaubt es gar nichts, wir sind nichts, und uns wird nichts erlaubt, obwohl wir gern mitmachen würden, ist besser als zuschauen, nicht wahr, damit das Recht auch von uns ausgeht, damit das Recht auch vom Volk ausgeht, das dann auch wir sein werden, aber das Recht geht nicht, und wenn es ausgeht, dann macht es sich fein, dann brezelt es sich auf, aber wir dürfen nicht mit, man läßt uns nicht mal ins Lokal hinein, das ist nicht gerecht, obwohl das Recht auch von uns ausginge, zumindest ausgehen könnte […]. (SCH)

Die Passage steht stellvertretend für das dramaturgische Verfahren der Überblendung, das in den *Schutzbefohlenen* seine Anwendung findet. Zu sprechen scheinen zunächst die Danaiden, die Pelasgos in den *Hiketiden* davon abhalten wollen, das Volk über ihren Asylanspruch entscheiden zu lassen. *Das Land ist du*, übersetzt Jelinek den Vers 370 wortwörtlich[58] und ruft dadurch die alte Ordnung der Alleinherrschaft auf, auf die die Danaiden pochen. Dieser Ordnung steht die von Pelasgos propagierte Idee der Volksherrschaft gegenüber, die Jelinek im Zitieren einer Broschüre aufgreift, die der ehemalige österreichische Staatssekretär für Integration und spätere Bundeskanzler Sebastian Kurz herausgegeben hat. Diese Broschüre, die den Titel *Zusammenleben in Österreich* trägt, definiert auf Basis von »1 Grundlage, 6 Prinzipien, 18 Werte[n]«[59] mehrere Leitsätze und Ziele für Migrant*innen und verspricht Integration durch

58 In der Übersetzung von Johann Gustav Droysen, auf die Jelinek grundsätzlich rekurriert, heißt es wiederum: »Du bist die Stadt, du das gesamte Volk« (Aisch. *Hik.* 370).

59 Staatssekretariat für Integration (Hg.): *Zusammenleben in Österreich.* https://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf [Zugriff am 23.11.2015].

Leistung, Anpassung und Willen. Patin für den Richtlinienkatalog stand niemand Geringerer als die österreichische Bundesverfassung, deren erster Satz da lautet: *Das Recht geht vom Volk aus*. Indem Jelinek diesen Satz zitiert und in den Kontext des antiken Prätexts stellt, entlarvt sie die Zweischneidigkeit des Volksbegriffs, der ebenso einschließend fungiert wie ausschließend: »Das Volk« existiert nur insofern, als es sich von etwas Anderem abgrenzt.

(Rechts-)populistische Politiker*innen machen sich diesen Umstand zunutze, indem sie Sprachstrategien entwickeln, die darauf abzielen, »das Volk« einem Volk der Ausgeschlossenen oder aber einer vermeintlich korrupten Elite gegenüberzustellen. So hat die Sprachwissenschafterin Ruth Wodak darauf hingewiesen, dass sich Populist*innen grundsätzlich durch die Behauptung hervorheben,

> […] that *they and only they* represent the »real people« in a nativist and culturalist sense. These utterances manifest a deeply authoritarian mindset in the sense of T W Adorno and his co-authors in the seminal *The Authoritarian Personality* (1967). All right-wing populists will attempt to unite »their people« – the only really »authentic« people – by continuously creating or maintaining confrontations with those who are seen as not being part of the »real America«, the »real France«, the »real Austria«, and so forth.[60]

Dieser Logik entsprechen auch die abschließenden Worte jener Rede, die der damalige FPÖ-Parteiobmann Heinz-Christian Strache am 24. Oktober 2016 anlässlich des Nationalfeiertags im Wiener Palais Epstein gehalten hat: »Denn **das Recht geht vom Volk aus**. Aber nur so lange, als das Volk von seinem Recht auch Gebrauch macht. Nehmen wir unsere Entscheidung selbstbestimmt in die Hand!«[61] Im Beschwören der Maxime der direkten Demokratie betreibt Strache mithin eine für (rechts-)populistische Politiken typische Variante des *Othering*, die in all ihrer Perfidität in Jelineks *Die Schutzbefohlenen* wiederkehrt. Das ominöse Wir, mit dem uns der Theatertext konfrontiert, sensibilisiert für den Umstand, dass »das Volk« keine fixe Größe *ist*, sondern durch Grenzziehungen konstruiert wird. Diese Grenzziehungen sind nicht immer explizit, wie Judith

60 Wodak, Ruth: »The ›Establishment‹, the ›Élites‹, and the ›People‹. Who's who?« In: Teutsch, Susanne (Hg.): *»Was zu fürchten vorgegeben wird.« Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens 2019, S. 127–138, hier S. 129.

61 Heinz-Christian Strache zit.n. N. N.: »HC Strache zum Nationalfeiertag: ›Das Recht geht vom Volk aus!‹« https://www.fpoe.at/artikel/hc-strache-zum-nationalfeiertag-das-recht-geht-vom-volk-aus 24.10.2016 [Zugriff am 4.3.2019]. Vgl. dazu auch Wodak, Ruth: »The ›Establishment‹, the ›Élites‹, and the ›People‹«, S. 129.

Butler hervorgehoben hat. Die Diskurshandlungen, die mit ihnen in Zusammenhang stehen, sind vielmehr performativer Natur:

> That is, they enact certain political distinctions, including inequality and exclusion, without always naming them. When we say that inequality is »effectively« reproduced when »the people« are only partially recognizable, or even »fully« recognizable within restrictively national terms, then we are claiming that the positing of »the people« does more than simply name who the people are. The act of delimitation operates according to a *performative* form of power that establishes a fundamental problem of democracy even as – or precisely when – it furnishes its key term, »the people«.[62]

Mit welcher performativen Form der Macht die Abgrenzung einhergeht, durch die sich »ein Volk« postuliert, zeigt sich am Beispiel des Refugee Protest Camp Vienna, das – wie so viele andere zeitgenössische Protestbewegungen – seine Schlagkraft aus dem Prinzip der Versammlung im öffentlichen Raum gewinnt. Derartige Versammlungen bilden sich so plötzlich, wie sie auch wieder zerfallen können, d.h. sie erfüllen in der ihnen inhärenten Unmittelbarkeit und Ephemerität zwei Leitkriterien, die sowohl für Performances wie auch Rituale gelten. Gerade mit diesen Eigenschaften aber ist laut Judith Butler auch die »kritische« Funktion verknüpft, die von öffentlichen Versammlungen ausgeht: »As much as collective expressions of the popular will can call into question the legitimacy of a government that claims to represent the people, they can also lose themselves in the forms of government that they support and institute.«[63] Umso bedeutsamer erscheint vor diesem Hintergrund der Umstand, dass sich die Prinzipien der Unmittelbarkeit und der Ephemerität als konstitutiv für das Schreibverfahren bestimmen lassen, das in den *Schutzbefohlenen* zur Anwendung gelangt. Stets haben wir es hier mit changierenden Sprechinstanzen zu tun, die sich aus dem Nichts konstituieren, sich zu einer scheinbaren Autorität verdichten, dann jedoch wieder zerfallen, wie folgende Passage demonstrieren soll:

> Von alter Blutschuld, die grauenhaft der Erde Schoß entwich, ausgerechnet zu **uns**, zu **meiner** Familie, kann niemand befreit werden, es kann keine Ausnahme gemacht werden außer **mir**, **ich** bin außer **mir**, alle tot, alle tot, grauenhaft entwichene Schuld, aber das ist Ihnen wurst, das kümmert Sie nicht, allvernichtendes, das kann **ich** jetzt nicht lesen, Mordgen? Nein, von Genen wissen **wir** nichts, **wir** sind Bauern gewesen, **wir** sind Ingenieure gewesen, **wir** sind Ärzte gewesen, Ärztinnen, Schwestern, Wissenschaftlerinnen, **wir** sind etwas gewesen, jawohl, was auch immer […]. (*SCH*)

62 Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, S. 6.
63 Ebd., S. 7.

Der uniformierende Sprechgestus einer monolithischen (Chor-)Einheit wird hier zugunsten eines dissonanten Sprechens zersetzt. Das zwischen einem Wir und einem Ich lavierende texttheatrale Verfahren lenkt die Aufmerksamkeit auf die Machtbeziehungen, durch die politische Zugehörigkeit inszeniert wird. Wie aber verfahren Regisseur*innen mit der Performativität von Zugehörigkeit, die Jelineks Text auf den Plan ruft?

3.4 Gesten alterisierender Nostrifizierung

Viele Theatermacher*innen, die sich Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* bislang angenommen haben, fassen das darin auftretende Wir als Chorfigur auf, die es mit »authentischen« Refugees zu besetzen gelte. So erarbeitete etwa das Künstlerkollektiv »Die schweigende Mehrheit sagt JA!« ihre Performance *Schutzbefohlene performen Jelineks Die Schutzbefohlenen* (Regie: Bernhard Dechant, Tina Leisch) mit Asylwerber*innen der Aufnahmestelle Traiskirchen. Die Erfahrungen dieses kollaborativen Probenprozesses flossen dabei in die Inszenierung ein, wie Regisseurin Tina Leisch anmerkte: »Wir arbeiten mit Sätzen aus Jelineks Text und Sätzen, die in den Proben entstehen. Und mit Sätzen, die in den Proben als Reaktion auf Jelineks Sätze entstehen. [...] Wir arbeiten mit ÜbersetzerInnen in mehreren Sprachen, mit Refugees, die schon länger in Österreich sind und schon Deutsch können. Und mit Händen und Füßen.«[64] Die Produktion wurde 2015 mit dem österreichischen Nestroy-Spezialpreis ausgezeichnet.

Auch Peter Carps Inszenierung von *Die Schutzbefohlen*, die 2016 am Theater Oberhausen realisiert wurde, sieht Refugees auf der Bühne vor. Hier aber ist es ein *schweigender* Chor von Geflüchteten, der den Text vier Schauspieler*innen überlässt, die das Wir kurzerhand in ein »Sie« transformieren: »Was bei Jelinek ursprünglich die Klage der Betroffenen selbst ist, wird hier zur Konversation einer vierköpfigen Gesellschaft, die konservative und libertäre Positionen der öffentlichen Diskussion um Zuwanderung und Überfremdung unter sich aufteilt«[65], heißt es dazu in der Nachtkritik von Friederike Felbeck.

---

64 Nägele, Sarah: »385 Tränen, 596 Lächeln.« https://thegap.at/385-traenen-596-laecheln 16.10.2015 [Zugriff am 6.3.2019]. Vgl. hierzu auch Leisch, Tina: »Schutzbefohlene, die sich in Traiskirchen kennen gelernt haben, performen Jelineks Schutzbefohlene.« https://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-die-sich-in-traiskirchen-kennen-gelernt-haben-performen-jelineks-schutzbefohlene 1.10.2015 [Zugriff am 6.3.2019].

65 Felbeck, Friederike: »Home-Zone-Bewohner unter sich.« https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10741:die-schutzbefo

Die beiden skizzierten Produktionen stehen exemplarisch für eine international zu beobachtende Tendenz, *Die Schutzbefohlenen* gemeinsam mit Geflüchteten zu erarbeiten. Den Anstoß für derartige partizipative Zugänge gab Nicolas Stemanns Urlesung des Textes am 21. September 2013 in der Hamburger St. Pauli Kirche, wo seit Juli 2013 afrikanische Refugees untergebracht waren. Gemeinsam mit einem Teil dieser Menschen präsentierten dort Schauspieler*innen des Thalia Theaters Hamburg den Text. Das Projekt bildete die Basis für die Uraufführung, die am 23. Mai 2014 im Rahmen des Festivals Theater der Welt in Mannheim Premiere feierte. Für die Koproduktion zwischen dem Hamburger Thalia Theater und dem Festival Theater der Welt in Mannheim entschied sich Stemann, sowohl mit (ausgebildeten) Schauspieler*innen des institutionalisierten Theaterbetriebs wie auch mit Laien zu arbeiten. Die dazugehörige Statist*innenausschreibung, auf die die Theaterwissenschafterin Hanna Voss aufmerksam gemacht hat, lautet wie folgt:

> Mind. 20 Statisten gesucht für die Eröffnungsinszenierung von Theater der Welt!
> Für die Inszenierung *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek sucht der Regisseur Nicolas Stemann dringend Statisten. Wir suchen eine gemischte Gruppe, also alle Altersgruppen, Geschlechter und ethnische Zugehörigkeiten sind willkommen. Das Stück verhandelt die Flüchtlingskatastrophe von Lampedusa. […] Voraussetzungen:
> – flexible Verfügbarkeit […]
> – Lust auf der Bühne zu stehen, in der Gruppe einen Text zu sprechen (keine Sprechausbildung notwendig) und wahrscheinlich auch physisch anstrengende Aktionen auszuführen.
> Die Tätigkeit wird vergütet entsprechend der am Nationaltheater üblichen Sätze für Statisten.[66]

Die Stellenanzeige ist aus zweierlei Gründen bemerkenswert: Zum einen erfolgt sie äußerst kurzfristig, nämlich knapp zwei Wochen vor Premiere. Zum anderen rufen die darin formulierten Einstellungskriterien nicht nur Kategorien wie Alter und Geschlecht, sondern auch jene der Ethnizität auf. Tatsächlich wird später ein Großteil des Publikums davon ausgehen, dass es sich bei den Chor-

---

hlenen-am-theater-oberhausen-zaehmt-peter-carp-elfriede-jelineks-leidenschaftliche-fluechtlingsklage&catid=38&Itemid=40 3.2.2016 [Zugriff am 6.3.2019].

66 E-Mail an das theaterwissenschaftliche Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, zit.n. Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen* zwischen Ästhetik und Institution.« In: Peter, Birgit/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht, Migration, Theater. Dokumente und Positionen*. Mainz/Wien: V&R unipress 2017, S. 165–176, hier S. 166.

mitgliedern um »reale Asylsuchende aus Mannheim«[67] handelt. Die Annahme liegt nahe, sind die Namen der Chormitglieder doch im Gegensatz zu den anderen Spielenden im Programmheft nicht ausgewiesen. Dort heißt es:

> Es spielen **Thelma Buabeng**
> Ernest Allan Hausmann
> **Felix Knopp**
> **Isaac Lokolong**
> **Daniel Lommatzsch**
> **Barbara Nüsse**
> **Dennis Roberts**
> **Sebastian Rudolph**
> und **ein Flüchtlingschor**
> Live-Musik **Daniel Regenberg**
> Live-Video **Claudia Lehmann**[68]

In Wirklichkeit aber bestand dieser sogenannte Flüchtlingschor bei der Uraufführung in Mannheim zur Hälfte aus Statist*innen, die andere Hälfte setzte sich aus vormaligen Asylwerber*innen zusammen. Kurzfristig angeheuert, nämlich zwei Wochen bzw. eine Woche vor Premiere, wurden auch die Schauspieler*innen Thelma Buabeng und Ernest Allan Hausmann (beide BIPoC).[69]

Mit dieser Besetzungspolitik partizipiert Stemann an einem Phänomen, das dem institutionalisierten Sprechtheater seit seiner Entstehung im 18. Jahrhundert eigen ist: Im Trachten nach sogenannten typgerechten Besetzungen tendiert Theater (nach wie vor) dazu, Kategorisierung des Körpers zu produzieren bzw. Humandifferenzierungen zu reproduzieren. Ellen Koban, Friedemann Kreuder und Hanna Voss beschreiben dieses Phänomen wie folgt:

> Während sich »die Kunst« mehrheitlich auf freiheitliche Prinzipien wie Gleichberechtigung und Toleranz beruft und soziale Kategorisierungen auf der Bühne als solche auszustellen und zu verflüssigen vermag, integriert die Institution bei Weitem nicht alle darstellenden Künstler/innen. So prägen beispielsweise normative, in den (Bildungs-)Kanon eingeschriebene Vorstellungen die Erwartungen der Rezipient/innen vor sowie die Entscheidungen

67 Berger, Jürgen: »Im Zentrum der Menschenrechtskatastrophe.« In: *Schwäbische Zeitung*, 27.5.2014, S. 5.

68 Programmheft zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (Regie: Nicolas Stemann), Festival Theater der Welt, Mannheim/Thalia Theater Hamburg, Premiere: 23.5.2014.

69 Vgl. Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen*«, S. 169.

der Produzent/innen hinter der Bühne in Bezug auf die »typgerechte« Besetzung von Rollen wesentlich mit.[70]

An dieser Problematik partizipiert aber auch die Praktik des Blackfacing, die bis vor Kurzem noch völlig unhinterfragt im mitteleuropäischen Theater zum Einsatz gelangte, wie uns Katrin Sieg erinnert: »In the spring of 2012 […], this practice bacame the object of public protest and stirred heated debates in the theatres, at academic conferences, and in the cultural pages of national dailies. Since then a new term has entered the German language: the practice is now referred to as ›blackfacing‹ in German.«[71] Umso brisanter erscheint die Tatsache, dass auch in Stemanns Uraufführung der *Schutzbefohlenen* solche Praktiken zum Einsatz gelangten.[72] Infolge der Kritik, die es dafür hagelte, verzichtete Stemann für die Aufführungsserie am Hamburger Thalia Theater darauf und arbeitete seine Inszenierung radikal um. Der Chor bestand nunmehr fast ausschließlich aus Geflüchteten, wobei der Großteil von ihnen BIPoC waren.[73] Das Thalia Theater ergreife dadurch, so behauptete Ludwig Greven in der Wochenzeitung *Die Zeit*, »selbst Partei, wird politisch: für die Lampedusa-Flüchtlinge und andere Asylsuchende, die an den gesetzlichen Regelungen und nach ihrer Auffassung an der Unbarmherzigkeit der staatlichen Behörden in Hamburg und ganz Europa scheitern.«[74] Wie ich an anderer Stelle bereits ausgeführt habe, tappten Stemann und sein Team jedoch gerade durch die Miteinbeziehung von sogenannten authentischen Refugees in eine Falle: Sie affirmierten dadurch hier/dort-Distinktionen und damit einhergehend ein Denken von Grenzen, das die Individuen beider Seiten egalisiert.[75] Ein Close Viewing der Hamburger Pre-

70 Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (Hg.): »Vorwort.« In: Dies.: *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten.* Bielefeld: transcript 2017, S. 9–11, hier S. 9.

71 Sieg, Katrin: »Race, Guilt and Innocence. Facing Blackfacing in Contemporary German Theatre.« In: *German Studies Review* 38/1 (2015), S. 117–134, hier S. 117f.

72 Vgl. hierzu u.a. Wille, Franz: »Nur die ganze Welt.« In: *Theater heute* 7/2014, S. 6–10.

73 Hanna Voss hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich zu Beginn der Aufführungen auch die beiden Schauspieler*innen Hausmann und Buabeng unter den Chor mischten. Vgl. Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen*«, S. 174.

74 Greven, Ludwig: »Hamburger Asyl-Theater.« In: *Die Zeit*, 15.9.2014.

75 Vgl. Felber, Silke: »(Un)making Boundaries. Representing Elfriede Jelinek's *Charges (the Supplicants)*.« In: Sharifi, Azadeh/Wilmer, Steven Elliot (Hg.): *Theatre and Statelessness* https://www.critical-stages.org/14/unmaking-boundaries-representing-elfriede-jelineks-charges-the-supplicants [Zugriff am 11.3.2019] (= Critical Stages 14/2016).

miere am Thalia Theater, das – unter besonderer Berücksichtigung von Auf- und Abtritten – den Beginn und das Ende der Aufführung fokussiert, soll diese These untermauern.

Wie Aischylos lässt auch Stemann den Theaterabend vom Chor eröffnen. Wir haben es mit einer Gruppe von 25 Performenden zu tun, die sich im Skandieren der Parole »We are here and we will fight, freedom of movement is everybody's right« an der Rampe des Thalia Theaters formiert, und zwar im Dunkeln – die Körper der Choreuten sind nur schemenhaft wahrzunehmen. Wenn Juliane Vogel in Rekurs auf Hannah Arendt behauptet, dass jeder Auftritt »den Eintritt in ›a space of appearance‹«[76] markiert, dann ist dieser Raum des Erscheinens bei Stemann ein obskurer. Das In-Erscheinung-Treten erweist sich hier als Akt, der weniger an ein Erscheinungs-Bild gekoppelt ist als vielmehr an das Wirkprinzip der Performanz. Hannah Arendt hält in *Vita Activa* fest:

> Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren, solange nämlich, als ohne ihr eigenes Zutun nur die einmalige Gestalt ihres Körpers und der nicht weniger einmalige Klang der Stimme in Erscheinung traten.[77]

Die auf der Bühne des Thalia Theaters im Dunkeln Erscheinenden erlangen ihre Identität dadurch, dass sie im öffentlichen Raum sprechen und (also) handeln. Gerade in diesem performativen Aspekt zeigt sich mit Arendt aber auch die Einzigartigkeit eines jeden/einer jeden: »Sprechend und handelnd unterscheiden Menschen sich aktiv voneinander, anstatt lediglich verschieden zu sein; sie sind die Modi, in denen sich das Menschsein offenbart.«[78] Indem Stemann die Performenden als Chorkörper *sprechen*, d.h. *agieren* lässt, inszeniert er auf aporetische Weise die Einzigartigkeit aller in Erscheinung Tretenden. Die Dunkelheit der unausgeleuchteten Bühne erscheint in diesem Zusammenhang wie ein Urzustand, aus dem heraus sich der Mensch sprechend und handelnd in eine bereits (vor-)existierende Welt einschaltet – »[...] und diese Einschaltung ist wie eine zweite Geburt, in der wir die nackte Tatsache des Geborenseins bestäti-

---

76 Vogel, Juliane: »›Who's there?‹ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater.« In: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37, hier S. 22. Vogel bezieht sich auf Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press 1958, S. 199.

77 Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper 2015, S. 219.

78 Ebd., S. 214.

gen, gleichsam die Verantwortung dafür übernehmen,«[79] lesen wir bei Hannah Arendt.

Gleichzeitig sensibilisiert dieser Auftritt für die politische Schlagkraft von Versammlungen, die laut Judith Butler nicht ausschließlich an den geschriebenen oder gesprochenen Diskurs, der öffentlichen Protesten inhärent ist, gekoppelt ist. Von Bedeutung ist vielmehr, dass wir es dabei mit verkörperten Handlungen zu tun haben. Dementsprechend strapazieren die Körper, die sich in Stemanns Inszenierung an der Bühnenrampe versammeln, ein Recht zu *erscheinen*:

> […] I want to suggest only that when bodies assemble on the street, in the square, or in other forms of public space (including virtual ones), they are exercising a plural and performative right to appear, one that asserts and instates the body in the midst of the political field, and which, in its expressive and signifying function, delivers a bodily demand for a more liveable set of economic, social, and political conditions no longer afflicted by induced forms of precarity.[80]

Das Bild der politischen Selbstkonstitution, das Stemanns Auftrittsästhetik entwirft, wird jedoch paradoxerweise genau in jenem Moment gebrochen, in dem der Chor buchstäblich in die »Sphäre der Sichtbarkeit«[81] eintritt. Die Körper der Choreuten sind nunmehr kalt ausgeleuchtet, ihre Gesichter werden erkennbar. Akustisch-performativ in Erscheinung treten jetzt drei Personen, die im Zentrum der Hinterbühne sichtbar werden und von dort aus ansetzen, den Jelinek-Text abwechselnd, hin und wieder auch unisono, vom Blatt zu lesen. Das warme Licht, in das sie getaucht sind, hebt sie deutlich von den mittlerweile verstummten Choreuten an der Rampe ab, lässt sie paradoxerweise *hervor*-treten. Verstärkt wird dieses Phänomen durch drei Mikrofone, die die Stimmen der ausgebildeten Schauspieler unterstützen. Im Gegensatz zum »Flüchtlingschor« verfügen diese Darsteller mithin über technische Mittel der akustischen Amplifikation, die für das Erscheinen in der politischen Sphäre unabdingbar sind, wie Judith Butler unterstreicht:

> […] »the people« are not just produced by their vocalized claims, but also by the conditions of possibility of their appearance, and so within the visual field, and by their actions, and so as part of embodies performance. Those conditions of appearance include infrastructural conditions of staging as well as technological means of capturing and conveying a gathering, a coming

79 Ebd., S. 214.
80 Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, S. 11.
81 Vogel, Juliane: »›Who's there?‹ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, S. 27.

> together, in the visual and acoustic fields. The sound of what they speak, or the graphic sign of what is spoken, is as important to the activity of self-constitution in the public sphere (and the constitution of the public sphere as a condition of appearance) as any other means.[82]

Das Gefälle, das zwischen den *in Erscheinung tretenden* Darstellern und dem verstummten Chor augenscheinlich wird, bleibt über einige Minuten bestehen – dann zieht Stemann den Chor gänzlich ab und überlässt den drei Ensemblemitgliedern die gesamte Bühne. Es dauert nicht lange, bis die drei mitsamt ihren Mikrofonstativen an die vorderste Bühnenkante rücken und die Lücke, die der abgezogene Chor hinterlassen hat, füllen.

Wenngleich Stemanns In-Szene-Setzung der Auf-, Ab- und Hervortritte augenscheinlich auf ein Erfahrbarmachen spezifischer Ausgrenzungsmechanismen abzielt, so (re-)produziert die Arbeit dadurch ein spezifisches *Doing Refugee*, das sich, wie Hanna Voss überzeugend argumentiert hat, »im Zusammenspiel von ethnischen Merkmalen auf sprachlicher Ebene und offensichtlicher Unprofessionalität bzw. einem Mangel an professioneller Darstellungskompetenz [vollzieht].«[83] Diese »performative Hervorbringung von ›Flüchtlingen‹«[84] findet nicht nur auf inszenatorischer Ebene statt. Bezeichnenderweise manifestiert sie sich auch in der Applausordnung der Hamburger Premiere, die ich im Folgenden skizzieren möchte.

Sobald aus dem Zuschauer*innenraum Applaus aufkommt, gruppieren sich die sechs Ensemblemitglieder sowie der Musiker an der Bühnenrampe. Dem üblichen Procedere des Stadt- und Staatstheaterbetriebs entsprechend, fassen sie sich an den Händen und verbeugen sich, bevor zwei der Darsteller*innen Richtung Hinterbühne eilen und den »Flüchtlingschor« aus dem Off holen. Sichtlich euphorisiert laufen nun die Choreuten an die Bühnenkante, um sich Hand an Hand zu verneigen. Was die Situation aber bemerkenswert macht, ist das Verhalten der Ensemblemitglieder: Diese positionieren sich nämlich, während der Chor seinen Applaus entgegennimmt, hinter den Choreuten und stimmen in den Beifall des Publikums mit ein. Erst danach kommen sie an die vordere Bühnenkante, reihen sich in die mittlerweile ziemlich lange Menschenkette der Choreuten ein und verbeugen sich gemeinsam mit ihnen.

---

82 Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, S. 19f.

83 Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen*«, S. 168–169.

84 Ebd., S. 168.



Abbildung 11: *Elfriede Jelinek: Die Schutzbefohlenen. Regie: Nicolas Stemann. Thalia Theater Mannheim 2014. Probenfoto: Christian Charisius/ APA/picturedesk.com.*

Applaus ist, wie Bettina Brandl-Risi festgestellt hat, eine »kollektive Geste«.[85] Darüber hinaus aber handelt es sich dabei um eine Geste, die einer spezifischen Dialektik von Inklusion und Exklusion unterliegt. Diejenigen, die einer performenden Person oder Gruppe applaudieren, konstituieren sich zu einer Gemeinschaft von Huldigenden. Gleichzeitig findet just in diesem Moment eine Distanzierung zu dem emporgehobenen, gefeierten Gegenüber statt. Dabei wird eine Grenze gezogen, die im Falle der Guckkastensituation an der Rampe verläuft. Applaus kann mithin als alterisierend-nostrifizierende Geste begriffen werden, die gemeinschaftsstiftend fungiert und gleichzeitig ein *Boundary Making* evoziert.

In der Hamburg-Premiere von Stemanns *Schutzbefohlenen*-Inszenierung jedoch verläuft die Applaus-Grenze nicht zwischen Zusehenden und Darstellenden, sondern zwischen professionellen Darstellenden und Laien, die in diesem Falle Refugees sind und die von Stemann nach dem Schlussapplaus als

85 Brandl-Risi, Bettina: »Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum.« In: Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld: transcript 2012, S. 73–90, hier S. 79.

solche markiert werden: »Es ist mir ein Anliegen, an dieser Stelle noch einmal den Darstellerinnen und Darstellern des Flüchtlingschors zu danken, ohne die ich diese Inszenierung nicht hätte machen können und machen wollen, und die hier großartig dazu beigetragen haben.«[86] Daraufhin folgt eine Auskunft über den Aufenthaltsstatus der Spielenden. Was einerseits als respektvolle, politisch engagierte Geste gelesen werden kann, affirmiert andererseits ein Denken, das zwischen »den Unsrigen« und »den Anderen« unterscheidet. Die Funktion der Selbstverortung, die Stemann in diesem Kontext als Regisseur einnimmt, verweist auf ein grundsätzliches Problem, das die Unterscheidung von »Menschensorten«[87] nach sich zieht: Wir/Die-Unterscheidungen unter Menschen werden niemals von einem *Objective Eye* getroffen, sondern platzieren den oder die Unterscheidende/n jeweils selbst auf einer Seite. Damit sind, wie der Soziologe Stefan Hirschauer unterstreicht, Valenzen verbunden, die von minimalen Präferenzen für die sogenannten Unsrigen bis hin zu auffälligen Valorisierungen und Diskreditierungen reichen: »Unterscheidungen machen dabei ebenso unterschiedlich wie gleich, sie haben eine polarisierende Vorderseite und eine homogenisierende Kehrseite; sie egalisieren oder ›versämtlichen‹ die Elemente auf beiden Seiten der Unterscheidung (z.B. ›die Schwarzen‹ und ›die Weißen‹).«[88]

Damit in Zusammenhang steht ein weiteres Phänomen, das sowohl im alltagsweltlichen wie auch im medialen Diskurs weitgehend ausgeblendet wird: Humane Individuen verfügen nicht nur über *eine* bestimmte, isolierte »Mitgliedschaft«, die sich an Konzepten wie Ethnizität, Rasse, Gender, Religion, Alter etc. orientiert. Sie haben solcherlei »Mitgliedschaften« immer schon als Mehrfachzugehörigkeit, wie die Juristin Kimberlé Crenshaw bereits in den 1990er-Jahren hervorgehoben und damit eine Intersektionalitätsdebatte angestoßen hat, die die Gender Studies nachhaltig geprägt hat.[89] Drama und

---

86 Nicolas Stemann zit.n. dem mir dankenswerterweise zur Verfügung gestellten Mitschnitt der Premiere von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* am Thalia Theater, 12.9.2014, Minute 121.30-122.00.

87 Hirschauer, Stefan: »Un/Doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.« In: *Zeitschrift für Soziologie* 43/3 (2014), S. 170–191, hier S. 174.

88 Ebd., S. 174.

89 Vgl. Crenshaw, Kimberlé: »Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.« In: *Standford Law Review* 43/6 (1991), S. 1241–1299; Zu intersektionalen Fragestellungen vgl. zudem exemplarisch Winkler, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten.* Bielefeld: transcript 2009; Carasthatis, Anna: *Intersectionality: Origins,Ccontestations, Horizons.* Lincoln: University of Nebraska Press 2016; Hill Collins, Patricia: *Intersectionality*. Cambridge: Malden 2016.

Theater tendieren traditionsgemäß dazu, diesen Umstand der Mehrfachzugehörigkeit auszublenden und bestimmte Mitgliedschaften zu exponieren. Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* aber steht einer solchen Tendenz diametral gegenüber. Hier treten weder Figuren noch Sprechinstanzen, sondern vielmehr ein polymorphes Sprechen auf, das für die Vielschichtigkeit von Zugehörigkeit sensibilisiert. So könnte die Schlüsselfrage, die das ominöse Wir des Jelinek'schen Textes aufwirft, folgendermaßen lauten: Welche ästhetischen Praktiken erlauben es, die Kontingenz von Zugehörigkeit zu demonstrieren?

Eine Möglichkeit des *Undoing Ethnicity* besteht in einem von Soziolog*innen wie Stefan Hirschauer vorgeschlagenen Ansatz, kulturelle Unterscheidungen – anders, als das topologisch orientierte Konzept der *Boundary* dies tut – in der Zeit zu denken und auf die Momente der Aktualisierung und Neutralisierung von Zugehörigkeiten zu fokussieren: etwa auf biografische Wendepunkte, Unterbrechungen und Abbrüche.[90] Das topologisch gedachte Konzept von Nationalität weicht dadurch Fragen, die man mit Hirschauer wie folgt formulieren könnte: »Welche subjektiv erlebte Zugehörigkeit ist wann und wie lange affektiv besetzt? Welche Faktoren bestimmen solche Konjunkturen in Institutionen und Interaktionen? Unter welchen historischen Bedingungen setzt sich eine Unterscheidung durch, welches Bedingungsgefüge setzt sie außer Kraft?«[91] Theater und Performance verfügen über vielfache Möglichkeiten, Zugehörigkeit über solcherlei Fragen zu verhandeln und erfahrbar zu machen, dass es sich bei Bestandteilen einer Gruppe stets um »zeitlich fluktuierende Affekte, Prozesse der Kategorisierung, politische Rhetoriken, Organisationsleistungen und massenmediale Rahmungen«[92] handelt. Besonders das postdramatische Theater, das sich durch ein großes Interesse an der Generierung und Reflexion vielschichtiger Zeiterfahrungen auszeichnet, eröffnet potenzielle Räume für ein solches Unterfangen. Die biografische Zeit der Künstler*innen tritt hier, folgt man Hans-Thies Lehmann, gleichrangig an die Seite der Zeit des Dargestellten und der Darstellung.[93] Tatsächlich wählt auch Stemann für *Die Schutzbefohlenen* einen solchen biografischen Ansatz: Am Ende der Aufführung erzählen die

90 Vgl. Hirschauer, Stefan: »Un/Doing Differences.«

91 Vgl. ebd., S. 182.

92 Ebd., S. 172. Hirschauer bezieht sich hier auf Brubaker, Rogers: *Ethnizität ohne Gruppen*. Hamburg: Hamburger Edition 2007.

93 »Die Zeit-Räume des postdramatischen Theaters eröffnen eine vielschichtige Zeit, die nicht Zeit des Dargestellten oder der Darstellung allein ist, sondern die Zeit der das Theater machenden Künstler, ihrer Biographie. So splittert sich der einst homogene Zeit-Raum des dramatischen Theaters in heterogene Aspekte auf.« (Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Berlin: Verlag der Autoren 1999, S. 301.)

Mitglieder des sogenannten Flüchtlingschors an der Rampe stehend aus ihrem Leben und geben dabei sehr Persönliches preis. Aber werden dadurch tatsächlich Möglichkeiten erschlossen, Zugehörigkeit neu zu denken? Die Geschichten, die die Performenden erzählen, sind ausschließlich *Flucht*geschichten. Es sei dahingestellt, ob Stemann und sein Team die Sprechenden dazu angehalten haben, ihre Berichte dementsprechend zu gestalten. Unbestritten aber ist, dass die daraus resultierenden Szenen abermals ein *Boundary Making* evozieren zwischen den deklarierten bzw. sich als solche deklarierenden Refugees und den Ensemblemitgliedern des Thalia Theaters, die sich einem solchen autobiografischen Prozess eben *nicht* unterziehen (müssen).

3.5 Schiffbruch mit Zuschauer*in

Einen anderen Zugang als Nicolas Stemann, der in seinen Jelinek-Inszenierungen bekanntlich stets mit opulenten, wirkmächtigen Bildern laboriert, wählte Michael Thalheimer für die österreichische Erstaufführung der *Schutzbefohlenen* am Wiener Burgtheater. In einem Interview vor Probenbeginn äußerte sich der Regisseur wie folgt: »Ich habe keine Lust auf eine Liveband oder auf Videoeinspielungen. Ich bleibe da puristisch. Der Weg, den ich mit meiner Jelinek-Aufführung beschreiten möchte, ist einer der Reduktion und Einfachheit.«[94] Tatsächlich konzentrieren sich Thalheimer und sein Team in erster Linie auf den Text und auf die Arbeit am chorischen Sprechen. Im Gegensatz zur Uraufführung fokussiert die Strichfassung der Wiener Produktion auf die Bezüge zur Besetzung der Votivkirche, die sich in Steinwurfnähe zum Burgtheater befindet. Als Ausgangspunkt für die Inszenierung wählt Michael Thalheimer das Bild des Kirchenschiffs.[95] Er lässt den Ausstatter Olaf Altmann einen dunklen, sakral anmutenden Raum entwerfen, an dessen Fluchtpunkt ein überdimensioniertes Kreuz aufleuchtet. Das von Friedrich Rom konzipierte Lichtdesign lenkt den Blick des Publikums rasch auf einen gefluteten Bühnenboden. Spätestens nachdem sich die ersten Schauspieler*innenkörper aus dem Kreuz, das sich als enger Bühnenaufgang entpuppt, geschält haben, sie in das knöcheltiefe Wasser

---

94 Hayer, Björn: »Die Farben eines schwarzen Bildes. Zur österreichischen Erstaufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Burgtheater. Michael Thalheimer im Gespräch mit Björn Hayer.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2014–2015. Wien: Praesens 2015, S. 72–80, hier S. 73.

95 Vgl. zu folgenden Ausführungen Felber, Silke: »Schiff. Bruch. Erleiden. Eine Bilderreise von Aischylos über Elfriede Jelinek zu Michael Thalheimer.« In: Felber, Silke/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Das Meer im Blick. Betrachtungen der performativen Künste und der Literatur*. Rom: Artemide 2018, S. 99–109.

stürzen und bald ein Konglomerat aus rudernden Armen und Beinen entsteht, wird die anfängliche Assoziation eines kirchlichen Schutzraums brüchig. Was zunächst als Dom erscheint, mutiert nach und nach zu einem tiefen, ausweglos anmutenden (Auffang-)Becken.

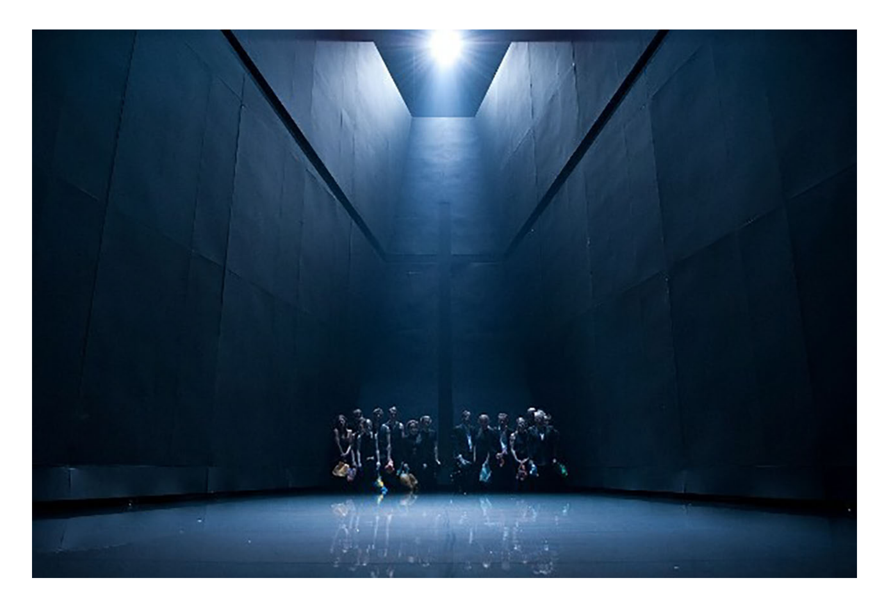


Abbildung 12: *Elfriede Jelinek: Die Schutzbefohlenen. Regie: Michael Thalheimer. Burgtheater 2015. Foto: Reinhard Werner.*

Der Chor, den Thalheimer konsequent an der Rampe agieren lässt, ist ein gesichtsloser. Diesen Eindruck bewirken zunächst die bunten Masken, die die Darstellenden tragen und die an angeschwemmten Plastikmüll denken lassen. Ähnliche Effekte erzeugen aber auch drei bestimmte Lichteinstellungen, mit denen in der Inszenierung auffallend oft gearbeitet wird: nämlich 1. das Spitzenlicht, das Schatten in den Gesichtern der Darstellenden erzeugt, 2. das Gegenlicht, das die Darstellenden auf Silhouetten reduziert, und 3. das Frontallicht, das einerseits flache Figuren erzeugt (etwas, das Jelinek bereits in ihren frühen theaterästhetischen Essays fordert[96]) und andererseits Konfrontation bzw. eine Verhörsituation suggeriert. D.h. wir haben es mit einem Szenario zu tun,

96 Vgl. hierzu z.B. Annuß, Evelyn: »Flache Figuren – Kollektive Körper.« In: Vogel, Juliane/Eder, Thomas (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek.* Paderborn: Fink 2010, S. 49–69; Vogel, Juliane: »›Ich möchte seicht sein.‹ Flä-

das die Position der Zusehenden in den Vordergrund rücken lässt. Thalheimer entscheidet sich für die klassische Guckkastenvariante und somit für eine klare Trennung zwischen Darstellenden und Publikum.

Durch die betonte Gegenüberstellung von Schauspieler*innen, die auf ausgeleuchteter und gefluteter Bühne agieren, und Zuseher*innen, die im anonymen Dunkeln auf zugewiesenen Plätzen verharren, zitiert die Inszenierung eine Konstellation, der Hans Blumenberg 1979 unter dem Titel *Schiffbruch mit Zuschauer* eine umfangreiche kulturhistorische Abhandlung gewidmet hat. Blumenberg kommt darin zum Schluss, dass »[d]ie Kontraposition von festem Land und unstetem Meer als die für das Paradox der Daseinsmetapher leitende Schematik«[97] gelten müsse. Tatsächlich befördert eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Topos *Schiffbruch mit Zuschauer* nicht nur wertvolle Erkenntnisse in Bezug auf die ideengeschichtliche Entwicklung Europas. Sie lässt auch Rückschlüsse hinsichtlich eines eng damit verknüpften und stets im Wandel begriffenen Verständnisses von Schau-Spiel zu.

Bereits bei Lukrez kreist die Schiffbruch-Imagination um die Kategorie des Blickes und offenbart mithin die relationale Dynamik dieser Konfiguration.[98] In seinem Naturgedicht *De rerum natura* führt Lukrez als leitende Empfindung, die unbeteiligte Augenzeugen eines Schiffbruchs teilen, den Genuss ob des eigenen erhabenen Standorts an. Im zweiten Buch seines Naturgedichts *De rerum natura* lesen wir:

> Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
> e terra magnum alterius spectare laborem;
> non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
> sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.[99]

Der Dichter fordert uns mit seiner Schiffbruch-Metapher also dazu auf, uns mit unserer eigenen Rolle des Zuschauers zufriedenzugeben. Bei Montaigne wiederum – der sich in seinen *Essais* mehrmals an Lukrez abarbeitet – nimmt dieses Plädoyer eine ganz andere Qualität an, wie Blumenberg unterstreicht. Montaigne nämlich rechtfertige »den Zuschauer des Schiffbruchs nicht mit seinem Recht auf Genuß, sondern seine durchaus als boshaft qualifizierte

---

chenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks.« In: Vogel, Juliane/Eder, Thomas (Hg.): *Lob der Oberfläche*, S. 9–18.

97 Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 13.

98 Vgl. Lukrez: *Von der Natur/De rerum natura.* Hgg. v. Hermann Diels. Berlin: Hofenberg 2013, S. 94.

99 Ebd., S. 94.

Befriedigung (*volupté maligne*) mit dem Erfolg seiner Selbsterhaltung.«[100] Der Zuschauer stünde »kraft der Befähigung zu dieser Distanz ungefährdet auf dem festen Ufer«[101] und überlebte »durch eine seiner unnützen Eigenschaften: Zuschauer sein zu können.«[102] Bei Weitem radikaler fällt die Lukrez-Lektüre von Voltaire aus, der dem Dichter einen fatalen Irrtum unterstellt. Im Erinnern eines Schiffbruch-Ereignisses, dem Voltaire tatsächlich beobachtend beigewohnt hat, attestiert dieser sich selbst a posteriori zwar Unbehagen, jedoch keinerlei autoreflexives Verhalten. Es sei vor allem N*eugierde* gewesen, die dieses Erlebnis geprägt habe.[103] Eine Replik hierauf liefert der italienische Schriftsteller und Ökonom Abbé Galiani, der an Voltaires Überlegungen anschließt und zu folgendem Schluss kommt:

> Ich gestehe, er hat in allem recht; nur hat er vergessen einzusehen, daß die Neugier eine Leidenschaft oder, wenn sie [sic!] wollen, eine Empfindung ist, die in uns nur erregt wird, wenn wir uns völlig sicher vor jedem Risiko fühlen. Die geringste Gefahr benimmt uns alle Neugier, und wir beschäftigen uns nur noch mit uns selbst und unsrer eigenen Person. DAS ist der Ursprung aller Schauspiele. Verschaffen Sie zunächst den Zuschauern sichere Plätze, dann entfalten Sie vor ihren Augen den Anblick einer großen Gefahr […]: je sicherer der Zuschauer und je größer die Gefahr ist, die er sieht, desto mehr interessiert er sich für das Schauspiel. Dies ist der Schlüssel zum ganzen Geheimnis der tragischen, epischen, komischen Kunst.[104]

Die sichere Distanz zu einem dargestellten, furchteinflößenden Ereignis wird also von Galiani als Voraussetzung für eine ästhetische Erfahrung bestimmt, die Friedrich Schiller 20 Jahre später, nämlich 1792, als »Vergnügen an tragischen Gegenständen« benennen sollte.[105] Eine solche Distanz kann in der griechisch-

---

100 Vgl. Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 21–22.

101 Ebd., S. 22.

102 Ebd., S. 22.

103 »C'est, a mon avis, la curiosite seule qui fait courir sur le rivage pour voir un vaisseau que la tempete va submerger. Cela m'est arrive ; et je vous jure que mon plaisir, mele d'inquietude et de malaise, n'etait point du tout le fruit de ma reflexion ; il ne venait point d'une comparaison secrete entre ma securite et le danger de ces infortunes : j'etais curieux et sensible.« Voltaire : »Curiosité.« In : Ders. : *Oeuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique I*. Paris : Furne 1835, S. 339.

104 Galiani, Abbé: *Briefe an Madame d'Epinay und andere Freunde in Paris* (1769–1781). München: Kösel 1970, S. 196–197.

105 Vgl. Schiller, Friedrich: »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.« In: Ders.: *Theoretische Schriften*. Hgg. v. Rolf-Peter Janz, unter Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt a.M.: DKV 2008, S. 234–250.

antiken Tragödie auf unterschiedlichen Ebenen ausgemacht werden. Zum einen besteht ein grundsätzliches *temporäres* Gefälle zwischen der archaischen Zeit, der die dramatisierten Mythen eingeschrieben sind, und der Gegenwart des Tragödienpublikums. Offensichtlicher ist darüber hinaus eine *räumliche* Distanz, die sich nicht nur in der klaren Abgrenzung von Bühne und Zuschauer*innenraum widerspiegelt, sondern zudem in einer geopolitischen Differenz zwischen dem Ort der Handlung und dem Ort der Aufführung. Die Altphilologin Froma Zeitlin hat darauf hingewiesen, dass die meisten der erhaltenen Tragödien nicht dort spielen, wo sie gezeigt werden, nämlich in Athen, sondern in Argos, Theben oder Troja.[106] Es kann also mit Bernd Seidensticker festgehalten werden, dass die antike Tragödie grundsätzlich »die Leiden anderer in einer Situation und Welt präsentiert, die nicht direkt die eigene ist (*allotrios* ist seit Gorgias und Platons Staat der Terminus dafür).«[107]

Auch Thalheimers Chor konfrontiert uns mit einer Welt, die der durchschnittlichen Burgtheaterabonnentin fremd ist. Ohne konkrete Orte zu nennen, ruft er bei uns Bilder von verzweifelten Boatpeople auf, mit denen wir tagtäglich medial bombardiert werden. Die Konstellation *Schiffbruch mit Zuseher*in*, die Thalheimer und sein Team wählen, fragt ex negativo danach, wie wir diesen Bildern gegenübertreten und wie sie uns affizieren. Tangieren uns die Berichte über Pushbacks, über die Schicksale der vielen Übriggebliebenen, die *wir* Europäer*innen in den Lagern von Moria und Co elend dahinvegetieren lassen, noch? Wie verhalten sich die Reaktionen, die sie in uns auslösen, zu den aristotelischen Wirkmechanismen *phobos* und *eleos*? Und (wie) lässt sich darüber im akademischen Kontext ausgehend von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* sprechen, ohne zynisch zu werden?

---

106 Zeitlin, Froma: »Thebes. Theater of Self and Society in Athenian Drama.« In: Winkler, John J./Zeitlin, Froma (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press 1990, S. 130–67.

107 Seidensticker, Bernd: »Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie.« In: Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 91–122, hier S. 92.

4 Die Bakchen im Skizirkus
Posttraumatische (Text-)Körper

Da stehst na und schaugst allweil dümmer
und hast in der Hand deine Trümmer:
Drei Brettl, a gführiger Schnee, o weh
Da hast jetzt dei höchste Idee.
Otto Sirl

In ihrer Studie *Das Drama des Prekären* schlägt die Theaterwissenschafterin Katharina Pewny vor, Theatertexten und (Tanz-)Performances des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts, die sich »[j]enseits vermittelbarer Erfahrungen und Effekte der Gewalt und des Sterbens«[1] bewegen, mit dem Begriff des Posttraumatischen zu begegnen. Ein solches posttraumatisches Theater zeichnet sich laut Pewny durch die Überwindung von Gegensätzen wie Präsenz/Repräsentation, Text/Bewegung und Sprache/Körper aus und ist durch »die Ineinander-Verschiebung von Opfer- und Täterposition gekennzeichnet.«[2] Als Beispiele einer derartigen Ästhetik führt Pewny neben ausgewählten Arbeiten von Meg Stuart, Melinda Seldes, Wajdi Mouawad, Christoph Marthaler und Dea Loher auch Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* an, das Einar Schleef 1998 am Wiener Burgtheater zu einer legendären und im theaterwissenschaftlichen Umfeld breit diskutierten Uraufführung gebracht hat.[3]

An *Ein Sportstück* interessiert Pewny vor allem die häufig darin vorzufindende Anrede des »Sie«, die nicht eindeutig bestimmbar ist, sondern sich »an die Bühnenpositionen als auch an die Lesenden/Zusehenden [richtet].«[4] Diese Anrede binde die Rezipient*innen des Textes bzw. der Aufführung in die sich

1 Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2011, S. 133.

2 Ebd., S. 140.

3 Zur akademischen Rezeption von *Ein Sportstück* vgl. Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. 2 Bände: Bd. 2*. Wien: Praesens 2014, S. 942–944.

4 Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären*, S. 159.

gegenseitig bedingenden Opfer- und Täter*innenpositionen ein, wodurch eine »Involvierung der Lesenden/Zusehenden in einen Effekt des Posttraumatischen«[5] erzielt werde. Als weiteres Indiz einer als posttraumatisch zu bezeichnenden Ästhetik stuft Pewny das spezifische Verhältnis von Haupt- und Nebentext ein, das in *Ein Sportstück* ins Auge sticht. Der Nebentext, in den gewalthältige Bewegungen in Form von Regieanweisungen (wie »tritt« oder »schaut«) eingeschrieben sind, zeigt laut Pewny, was der Haupttext verdeckt: »Traumatische Geschehnisse sind gleichsam hinter dem Deckmantel der Sprache eingelassen und in dieser vorhanden.«[6]

Ausgehend von diesen Beobachtungen möchte ich mich auf die Suche nach Spuren des Posttraumatischen bei Jelinek begeben, die – so meine These – nicht nur in *Ein Sportstück* aufzufinden sind, sondern die sich durch sämtliche Theatertexte ziehen, in denen sich die Autorin auf die attische Tragödie beruft. Besonders eindrücklich erweist sich dies anlässlich des 2018 publizierten Theatertexts *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier)*, in dem die Autorin die jahrelang vertuschten und verleugneten Missbrauchsfälle innerhalb des Österreichischen Skiverbands (ÖSV) zum Anlass nimmt, um das Spannungsfeld von Macht, Geschlecht und nationaler Identitätskonstruktion einer dramaturgisch-poetologischen Inspektion zu unterziehen.[7] Trauma fungiert in diesem Theatertext sowohl als Leitmotiv wie auch als Strukturprinzip.

4.1 Schnee Weiß

Schnee Weiß entstand im Kontext der #MeToo-Debatte, die im Herbst 2017 als Antwort auf die zahlreichen Missbrauchsvorwürfe gegen den US-amerikanischen Filmproduzenten Harvey Weinstein ins Leben gerufen worden war. Wenige Tage nach Publikwerden dieser Vorwürfe wandte sich die ehemalige Skirennläuferin Nicola Werdenigg an die Tageszeitung *Der Standard* und gab Aussagen zu Protokoll, die die Alpenrepublik Österreich nachhaltig erschüttern sollten. In einem Gespräch mit dem Journalisten Philip Bauer bezichtigte Werdenigg den ÖSV des systematischen Machtmissbrauchs und behauptete, in

5 Ebd., S. 159. Pewny beruft sich in diesem Zusammenhang auf die Psychoanalytikerin Judith Lewis Herman, die »einen kaum entrinnbaren Sog der Identifikation mit der Opfer- oder Täterposition in traumatischen Situationen [konstatiert]« (Ebd., S. 159).

6 Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären*, S. 162.

7 Vgl. *Jelinek, Elfriede*: *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier)*. https://www.elfriedejelinek.com/fschneeweiss.htm 8.1.2019 [Zugriff am 2.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), im Folgenden zitiert mit der Sigle SW.

ihrer Zeit als aktive Athletin mehrfach Opfer und Zeugin sexualisierter Gewalt gewesen zu sein. Ihr Bericht beginnt mit folgenden Worten:

> Er war ein Skifabrikant. Ein unappetitlicher alter Mann. Er bat mich zu sich, setzte mich auf seine Knie und berührte mich, wie es nicht hätte sein sollen. Er sagte, ich sei gut und intelligent. Er sagte, es bräuchte Leute wie mich in seinem Team. Ich stand auf und ging. Wenige Monate später war ich unter meinem Mädchennamen Nicola Spieß österreichische Meisterin im Abfahrtslauf.[8]

Die Skifirmen haben Werdenigg zufolge Mitte der 1970er-Jahre angefangen, einen beachtlichen Einfluss auf den Verband auszuüben. Es sei üblich gewesen, dass sich die Verantwortlichen mit Trainern zusammengeschlossen und Mitspracherecht bei der Besetzung von Läuferinnen und Läufern beansprucht hätten. »Damit fing der Machtmissbrauch an. Auch in Form von unangenehmen Annäherungsversuchen. Mit der Attraktivität der maßgeblichen Männer hatte das Flirten – und dabei blieb es oft nicht – wenig zu tun. Wer nicht mitspielen wollte, brachte seinen Startplatz in Gefahr.«[9] An der Tagesordnung gewesen seien aber auch sexuelle Übergriffe durch Trainer und innerhalb der Kollegenschaft. So war es angeblich üblich, junge Rennläuferinnen beim Geschlechtsverkehr zu filmen und das daraus resultierende pornografische Material gemeinsam im Team zu konsumieren. »Man hat sich damit gebrüstet.«[10]

Viele der Missbrauchshandlungen präsentierten sich als pervertierte Initiationsrituale. So berichtet Werdenigg etwa von einem Neuankömmling, der vom Heimleiter darauf angesetzt worden sei, sie selbst zu vergewaltigen: »Die Tatsache, dass der Mann, der diese Aktion aus Frauenverachtung inszenierte, dabei Befriedigung vor meiner Zimmertür erlebte, war der erste große Schock in meinem Leben.«[11] Im Alter von 16 Jahren sei sie von zwei Männern unter Alkohol gesetzt und anschließend vergewaltigt worden. Alle hätten von solchen Missbrauchshandlungen gewusst, so Werdenigg. »Man dachte, das sei normal. Geredet wurde darüber kaum, erst recht nicht dagegen vorgegangen.«[12] Ein anderer ehemals aktiver Rennläufer berichtete im Anschluss an Werdeniggs Outing von der Praktik des sogenannten Pasterns, die im Skigymnasium Stams

---

8 Bauer, Philip: »Nicola Werdenigg: ›Es gab Übergriffe. Von Trainern, Betreuern, Kollegen.‹« https://derstandard.at/2000068105376/Sexualisierte-Gewalt-im-Skisport-Ich-kann-ueber-das-Erlebte-sprechen 20.11.2017 [Zugriff am 9.6.2019].

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

gang und gäbe gewesen sei.[13] Arno Staudacher, Direktor dieser international hoch angesehenen Kaderschmiede des österreichischen Skisports, versuchte gar nicht, die Vorwürfe des ehemaligen Schülers zurückzuweisen. Vielmehr gab er an, selbst als Jugendlicher die Erfahrung dieses »Rituals« gemacht zu haben: »Ich kenn das unter Burschen, dass die Älteren die Jüngeren sozusagen eingeweiht haben. Da wurde gezeigt, wo es langgeht. Da hat man den Hintern ein bissl mit Schuhcreme eingerieben bekommen. Das ist eine Erfahrung, die ich persönlich gemacht habe.«[14] Für den klagenden ehemaligen Stams-Schüler kommt diese Beschreibung eines offensichtlich sexuellen Machtspiels einer groben Verharmlosung gleich: »Das ist kein netter Initiationsritus, sondern da wurde ganzen Generationen mit Gewalt von mehreren meist älteren und stärkeren Sportlern die Hose heruntergerissen. Und je nachdem, wie aufmüpfig einer vorher war, bekam er Zahnpasta oder einen mehr oder weniger klebrigen Klister anal verabreicht.«[15]

Während die Vorwürfe der sexuellen Belästigung und Nötigung im US-amerikanischen Fall Harvey Weinstein unverzüglich zur Entlassung des Filmproduzenten aus der Weinstein Company und zu seinem Ausschluss aus der Oscar-Akademie geführt hatten, zog die »Causa Werdenigg« kaum Konsequenzen nach sich. Die Verantwortlichen des österreichischen Skisports reagierten mit Verleumdung, Verharmlosung und mit einer spezifischen Opfer-Täter*innen-Umkehr. Der damalige ÖSV-Präsident Peter Schröcksnadel hielt es grundsätzlich für »unwahrscheinlich«, dass sexuelle Übergriffe im Skizirkus unentdeckt geblieben seien. Sportchef Hans Pum schloss sich dem an: »Wir sind 200 Tage im Jahr unterwegs. So etwas würde sich in so einem Team sofort herumsprechen, das wäre sicher ans Tageslicht gekommen.«[16] Er habe mit vielen Trainern und Athleten gesprochen, aber es habe »nie jemand was von sexuellem Missbrauch gehört.«[17] Ihr Gewicht gibt diesen Aussagen der Umstand, dass es sich bei ihren Adressanten um Ikonen des Österreichischen Skisports,

---

13 Vgl. Neumann, Fritz: »Sexuelle Übergriffe in Skigymnasium Stams: ›Da wurde eine Tube eingeführt.‹« https://derstandard.at/2000068889794/Sexuelle-Uebergriffe-in-Skigymnasium-Da-wurde-eine-Tube-eingefuehrt 2.12.2017 [Zugriff am 9.6.2019].

14 N.N.: »Auch Skigymnasium-Direktor erlebte Übergriff.« https://tirol.orf.at/news/stories/2880094 24.11.2017 [Zugriff am 9.6.2019].

15 Neumann, Fritz: »Sexuelle Übergriffe in Skigymnasium Stams.«

16 N.N.: »Schröcksnadel an Werdenigg: ›Eine Entschuldigung würde reichen!‹« https://diepresse.com/home/sport/wintersport/5328700/Schroecksnadel-an-Werdenigg_Eine-Entschuldigung-wuerde-reichen 28.11.2017 [Zugriff am 10.6.2019].

17 Ebd.

d.h. mithin um Schlüsselfiguren des österreichischen Nationalbewusstseins handelt. Hans Pum zeichnete in seiner Zeit als Alpindirektor (1996–2010) für die größten Erfolge des österreichischen Alpinsports verantwortlich, die an Namen wie Michaela Dorfmeister, Stefan Eberharter, Renate Götschl, Hermann Maier oder Benjamin Raich gekoppelt sind. Peter Schröcksnadel war nicht nur Präsident des ÖSV (1990–2021), sondern zählt darüber hinaus zu den einflussreichsten Unternehmern Österreichs. Er ist Geschäftsführer der Austria Skiteam Handels- und Beteiligungs GmbH, der Austria Ski Nordic Veranstaltungs GmbH, der Austria Ski WM und Großveranstaltungs GmbH und der Austria Ski Veranstaltungs GmbH. Diese Tochterfirmen des ÖSV gehören zu den wichtigsten Veranstaltern von Sport- und Wintertourismusveranstaltungen in Österreich. Zudem leitet Schröcksnadel die Sitour Management GmbH, die gemeinsam mit der von seinem Sohn Markus geführten Vereinigte Bergbahnen GmbH zahlreiche Tourismusunternehmen und Skigebiete hält.

Vor der Folie dieser Hintergründe beleuchtet Jelineks Theatertext *Schnee Weiß (Die alte Leier)* die gesellschaftlichen Voraussetzungen *für* sowie die Verleugnung *von* humaner Gewalt und fragt nach den Spuren, die sie am menschlichen Körper und an der Natur hinterlässt. Sport erscheint dabei – wie Artur Pełka bereits angesichts früher entstandener (Theater-)Texte von Jelinek konstatiert hat – als »Signatur der männlichen Macht und Potenz.«[18]

Intertextuell basiert *Schnee Weiß* auf zwei antiken Prätexten. Zum einen finden sich hier Bezüge zur euripideischen *Bakchen*-Tragödie, die bereits als Folie für Jelineks Theatertexte *Rechnitz. Der Würgeengel* (2009), *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* (2012) und *Das Licht im Kasten* (2016) gedient hatte. Zum anderen rekurriert *Schnee Weiß* auf das sophokleische Satyrspiel *Die Satyrn als Spürhunde*. Auch dieses antike Textfragment hat bereits Einzug in das Werk Jelineks gefunden, nämlich in *Kein Licht.* (2011). Wie wir sehen werden, fungieren diese beiden antiken Prätexte in *Schnee Weiß* als Referenzrahmen, stellen aber keineswegs die einzigen intertextuellen Bezüge dar, die darin hergestellt werden.

4.2 Vermittelnde Instanzen. Wer spricht?

Wenn sich Jelineks Theatertexte seit *Das Lebewohl* grundsätzlich immer mehr vom aristotelischen Paradigma des klassischen Dramenaufbaus gelöst haben, so markiert *Schnee Weiß* eine diesbezügliche Ausnahme. Der Text präsentiert sich nicht als durchgängige Textfläche, sondern orientiert sich (wieder) an der

18 Pełka, Artur: »Körper – Sport – Krieg.« In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 297–300, hier S. 297.

Drei-Akt-Struktur. Der letzte dieser drei Akte trägt den Titel *Epilieren im Himmel* und ruft dadurch einen weiteren dramatischen Intertext auf, an dem sich *Schnee Weiß* orientiert: nämlich Oskar Panizzas *Liebeskonzil*. Diese 1895 entstandene antikatholische Skandalgroteske[19] spielt im Himmel, in der Hölle und am Hof des Borgiapapstes Alexander VI. und lässt u.a. einen senilen Gottvater, einen mental retardierten Christus, mehrere Engel und das von Teufel und Salome gezeugte »Weib« auftreten. In *Schnee Weiß* kehren diese Figuren als Sprachmasken wieder und spannen einen vertikal organisierten (Herrschafts-)Raum auf.

Dominiert wird dieser Raum von der Sprechinstanz **Gottvater**, die wie folgt angekündigt wird: »Auftritt Gottvater oder ein Freiwilliger, der aber Autorität ausstrahlen muß, vielleicht, genauso gut, der Chef des Skiverbands persönlich, ja, der in Person oder zumindest personifiziert« (SW, S. 87). Ihm gehören »die Schlepplifte, die Zuglifte, die Zerreißlifte und die Lifte, bei denen ein Seil gerissen ist« (SW, S. 53). Gottvater personifiziert die Verstrickung von Sport, Tourismus, Machtmissbrauch sowie Raubbau an Mensch und Natur, um die *Schnee Weiß* leitmotivisch kreist. Ihm zur Seite steht **Jesus**, der – an der Decke hängend und vor Blut tropfend – die römisch-katholische Kirche als (Re-)Produktionsinstitution geschlechtlicher Asymmetrien und Zeugin von strukturellem Machtmissbrauch vorführt: »In meiner Kirche sitzen die Männer oben. Die Frau wird als Mann zweitrangig gesehen, weil sie keiner ist. Wer kann, raubt sie, entfernt sie aus der Öffentlichkeit und jagt sie ins Gebirg hinauf« (SW, S. 31).

Die Frau aber, die nun als Sprechinstanz ins Spiel kommt, verkehrt diese Ordnung auf perfide Weise in ihr Gegenteil. Sie »[s]chaut an die Decke, von der es blutig herabtropft« (SW, S. 32), und setzt zu einem Lamento an, das Jesus nicht im Sinne Maria Magdalenas *be*klagt, sondern ihn vielmehr *an*klagt: »Haben wir einen Wasserschaden? Schon wieder? Ein Schaden mehr, und natürlich wieder meiner, mein Leiberl ist schon ganz durchweicht. Sauerei! Diese Farbe geht außerdem nur schwer heraus. Bloß kein heißes Wasser nehmen, zuerst unbedingt kalt. Bei Blut immer kalt!« (SW, S. 32). Was der menstruierenden Frau in vielen Kulturen und Religionen angeheftet wird, nämlich unrein zu sein und somit die Ordnung zu bedrohen bzw. zu überschreiten,[20] wird hier dem gekreuzigten Jesus Christus zum Vorwurf gemacht: »Können Sie mit dem blöden Herumtropfen nicht aufhören? Schauen Sie mich an, alles rot!, es geht schon

---

19 *Das Liebeskonzil* wurde 1895 unter Rückbezug auf den Blasphemieparagrafen §166 des Reichsstrafgesetzbuchs beschlagnamt. Im selben Jahr wurde Panizza zu einer einjährigen Haftstrafe verurteilt, die er absaß, bevor er in die Schweiz emigrierte.

20 Vgl. zu dieser Thematik Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge 1966.

bis in die Unterhose, bis auf den Boden«. (SW, S. 32) Die bestehende Ordnung wird invertiert.

In der *Bakchen*-Tragödie des Euripides, die in *Schnee Weiß* auf unterschiedliche Weise aufgerufen wird, nimmt eine solche Verkehrung der (Geschlechter-)Ordnung eine zentrale Rolle ein. Thebens Frauen verlassen Haus und Kinder und ziehen als Mänaden ins Gebirge, wo sie jagend all das über Bord werfen, was Frauen grundsätzlich zugesprochen wird. Sie mutieren zu »männlich« agierenden Frauen, die auf Pentheus – der wie hypnotisiert ist von der Idee, das orgiastische Treiben zu beobachten – eine ganz besondere Faszination ausüben. Pentheus möchte der Women-only-Veranstaltung unbedingt selbst beiwohnen. Unbeschadet könne dies aber nur inkognito gelingen, so Dionysos. Er schlägt daher vor, Pentheus als Frau zu verkleiden, und entpuppt sich dabei als ambitionierter Kostümbildner und geschickter Reproduzent genderspezifischer (Maskerade-)Codes:

Dionysos:
Umhülle erst mit Byssoskleidern deinen Leib!
Pentheus:
Wie? Soll man mich zu Weibern zählen, mich, den Mann?!
Dionysos:
Daß sie dich nicht töten, wenn man dich als Mann dort sieht.
Pentheus:
Auch wohl gesprochen! Was bist – warst du längst schon klug!
[…]
Dionysos:
Ich kleide dich – ins Haus geh ich mit dir – dort an.
Pentheus:
In was für Tracht? In Frauen –? Nein, das weckt mir Scham.
Dionysos:
Du hast nicht Lust mehr, die Mainaden anzuschaun?!
Pentheus:
Welch eine Tracht wird, sagst du, mir nun angelegt?
Dionysos:
Ein Lockenhaar, langwallend, breit ich dir aufs Haupt.
Pentheus:
Das zweite Stück dann meiner Tracht – was wird das ein?
Dionysos:
Ein Schleppgewand, und eine Binde um den Kopf.
Pentheus:
Und fügst du mir zu dem noch etwas andres bei?
Dionysos:
Der Hand den Thyrsos, und des Hirschkalbs fleckig Fell.

Pentheus:
Nein, ich vermag's nicht Frauenkleider anzuziehn.[21]

Trotz anfänglicher Skepsis lässt sich Pentheus schließlich auf die Maskerade ein. Wenn er von Dionysos in den Palast gebracht wird und somit in die Sphäre der Frau eindringt, dann manifestiert sich hier die Inversion der Geschlechterordnung auch auf räumlicher Ebene. Ähnliches können wir in Bezug auf die »zivilisierten« Frauen Thebens konstatieren, die den häuslichen *oikos* mit der rauen Schneelandschaft des Berg Kithairon getauscht haben, der ihnen nunmehr als Refugium für Berauschung, Lustmetzelei und Opferkult dient. Als Mänaden agieren sie *außerhalb* statt innerhalb der Stadt, sind *nachtaktiv* statt tagaktiv, *jagen*, anstatt zu behüten, und essen das selbst erlegte Fleisch *roh*, anstatt es zu kochen. Sie beschreiben mithin eine Umkehr der als sittlich geltenden sozialen Polisordnung.[22] Die klassischen, auf einer Opfer-Täter*innen-Dichotomie basierenden Geschlechterzuschreibungen werden hier umgekehrt bzw. gestört. »Das Weibliche« ist in dieser Tragödie doppelt konnotiert und steht dem Narrativ des schwachen Geschlechts diametral gegenüber. So firmiert zwar das feminine Auftreten Pentheus' einerseits als Zeichen seiner Niederlage, doch verkörpert dasselbe Gehabe gleichzeitig versteckte Macht (vgl. Eur. *Ba.* 945–956).[23]

Die Störung der (Geschlechter-)Ordnung, die in den *Bakchen* als Motor der dramatischen Handlung fungiert, hallt in Jelineks Theatertext *Schnee Weiß* nach. Wenn **Die Frau** hier den tropfenden Mann alias Jesus dazu anhält, sie nicht mit seinem Blut zu besudeln, dann nimmt der Text dadurch eine »performative Konstruktion von Blasphemie«[24] vor, die Helga Mitterbauer in Bezug auf Panizzas *Liebeskonzil* konstatiert und die über das groteske Verfahren der Inversion verläuft. Die Sprechinstanzen Gottvater, Jesus und Die Frau verkörpern unterschiedliche Sphären, die auf spezifische Macht- und Herrschaftsverhältnisse verweisen. Die Rollenbilder, die damit in Zusammenhang stehen, werden

21 Euripides: *Die Bakchen*. Übers. v. Oskar Werner. Stuttgart: Reclam 2013, S. 33 (821–835), im Folgenden zitiert mit der Sigle Eur. *Ba.* und der Versangabe.

22 Vgl. hierzu Zeitlin, Froma: *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University of Chicago Press 1996, S. 344; Bremmer, Jan: »Transvestite Dionysos.« In: Padilla, Mark William (Hg.): *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*. Lewisburg: Bucknell University Press 2003, S. 183–200, hier S. 193; Theodoridou, Natalia: »A Queer Reading of Euripides' Bacchae.« In: *Platform E-Journal* 3/1 (2008), S. 73–89, hier S. 77.

23 Vgl. Zeitlin, Froma: *Playing the Other*, S. 342.

24 Mitterbauer, Helga: »›Ihr Herrn, mir scheint, der Streit geht schon zu weit.‹ Performative Konstruktion von Blaspehmie am Beispiel von Oskar Panizzas *Liebeskonzil*.« In: Holzner, Johann/Neuhaus, Stefan (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 247–256.

von den Textträger*innen entweder in verzerrter Manier reproduziert oder aber radikal verkehrt. Dadurch entstehen groteske Verschiebungen kulturell tradierter Geschlechterverhältnisse; es kommt zu einer Sichtbarmachung und gleichzeitig zu einer Störung bestehender gesellschaftlicher Normen und Ordnungen.

Die dramatis personae der euripideischen *Bakchen*-Tragödie, die Figuren aus Oskar Panizzas skandalträchtigem *Liebeskonzil* und die Sprechinstanzen in Elfriede Jelineks *Schnee Weiß* haben eines gemein: Sie repräsentieren grundverschiedene Welten, deren Kollision miteinander den dramaturgischen und thematischen Knotenpunkt der jeweiligen Theatertexte bildet. Damit rücken aber auch jene Instanzen in den Vordergrund, die *zwischen* derart vermeintlich unüberbrückbaren Sphären vermitteln. In den *Bakchen* des Sophokles sind dies die beiden Boten, deren Aufgabe darin besteht, Theben über die am Berg Kithairon bezeugten unfassbaren Lusthandlungen der Mänaden in Kenntnis zu setzen. Sie vermitteln mithin zwischen der »kultivierten«, »zivilisierten« Ordnung der *polis* und der außer sich geratenen Ordnung der »wilden« Bakchen. In Panizzas *Liebeskonzil* sind es Engel, die zwischen unterschiedlichen Sphären, d.h. zwischen Himmel, Hölle und dem Hof des Borgiapapstes kommunizieren.

Jelineks *Schnee Weiß* wiederum bietet sowohl einem **Engel** als auch einem **Boten** eine Kommunikationsplattform. Beide treten als paradoxale Figurationen des Dazwischen auf, denen ausschließlich eine vermittelnde Funktion zukommt. Als Hervorbringer von Kommunikation changieren sie zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen Körper und Materie und nicht zuletzt zwischen den Geschlechtern. In *Schnee Weiß* aber kommt ihnen darüber hinaus eine Transferleistung zu, die aus theaterästhetischer Sicht hochinteressant anmutet. Hier treten Engel und Bote nämlich zwischen der Ebene des Haupttexts und jener des sogenannten Nebentexts auf und erweisen sich als Vermittlungsagenten zwischen Text- und Aufführungsebene. Werfen wir einen Blick auf den Beginn des zweiten Aktes, der sich wie folgt gestaltet:

> **Ein Engel:** Was sehen wir hier? Einen Hotelkorridor. Jesus kommt und zieht sich im Gehen mit einer Zange die Nägel aus den Handflächen. Blut tropft, auch aus seinem Herzen, das am richtigen Ort, allerdings außen, angebracht ist. Er kann drauf zeigen, das ist aber unnötig und überflüssig. *(Engel flattert ab)* (SW, S. 29)

Im Gegensatz zu *Ein Sportstück*, wo der Nebentext die Gewalt zeigt, die der Haupttext verdeckt, wird der Nebentext hier vom Engel (aus-)gesprochen. Dadurch erübrigt sich die dramaturgische Option einer expliziten Ecce-Szene, wie sie für die Vorführung von Gewaltopfern in der griechischen Tragödie vor-

gesehen war.[25] Mit Walter Benjamin könnte man stattdessen von einer demiurgischen Kraft des Wortes sprechen, über die dieser Engel verfügt.[26] Tatsächlich *erschafft* er: »An der Decke des Hotelkorridors erscheint jetzt (*Es geschieht.*) ein leuchtender Kopf und wandert herum. Er trägt Skihelm, Skibrille, die Skistöcke hängen von ihm herunter« (SW, S. 45). Dieser (abgetrennte) **Kopf**, der ex negativo die Gewalttaten der Agaue und der Salome aufruft, wird daraufhin als Sprechinstanz hörbar. Dem Wort des Engels kommt mithin eine ungemeine Performativität zu. Es bringt Situationen und Figurationen von Gewalt *hervor*, indem es sie *in Szene setzt*.

Die erschaffende Bestimmung des Engels steht gleichzeitig in einer spezifischen Verbindung mit seiner berichtenden Funktion. In dieser materialisierenden Übermittlung liegt Michel Serres zufolge das eigentliche Potenzial der Engel. In seiner Publikation *Die Legende der Engel* schreibt Serres: »Die Engel […] übertragen. Wenn diese Botschaften endlich verstummen, wird das Wort Fleisch. Die wirklichen Botschaften sind das menschliche Fleisch. Der Sinn ist der Körper.«[27] Dieser Akt der Verkörperung, den Serres am Beispiel der Verkündigungsszene Christi exemplifiziert, korrespondiert mit dem performativen Impetus Elfriede Jelineks und mit den Forderungen, die die Autorin explizit und implizit an das Theater heranträgt. Jelineks Theatertexte verlangen nach einem (Schauspieler*innen-)Körper, der zum Sprechkörper wird. Wir erinnern uns an ihren programmatischen Essay *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997), wo es heißt: »Die Schauspieler SIND das Sprechen. Sie sprechen nicht.«[28] Mit der antimime-

---

25 Zur Funktion der Ecce-Szene in der antiken Tragödie vgl. Zeppezauer, Dorothea: *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie.* Berlin/Boston: de Gruyter 2011, S. 178–206.

26 »[…] die Rhythmik, nach der sich die Schöpfung der Natur (nach Genesis I) vollzieht, ist: Es werde – Er machte (schuf) – Er nannte. – In einzelnen Schöpfungsakten (I,3; I,14) tritt allein das ›Es werde‹ auf. In diesem ›Es werde‹ und in dem ›Er nannte‹ am Anfang und am Ende der Akte erscheint jedesmal die tiefe deutliche Beziehung des Schöpfungsaktes auf die Sprache. Mit der schaffenden Allmacht der Sprache setzt er ein, und am Schluß einverleibt sich gleichsam die Sprache das Geschaffene, sie benennt es.« (Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.« In: Ders.: *GS II/1*. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 140–157, hier S. 148.)

27 Serres, Michel: *Die Legende der Engel*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1995, S. 274. Vgl. dazu auch Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Physik der Medialität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 75f.

28 Jelinek, Elfriede: »Sinn egal. Körper zwecklos.« http://elfriedejelinek.com/fsinn-eg.htm 1997 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

tischen Verkörperung, die Jelineks Texte beanspruchen, geht aber gleichzeitig eine paradoxe *Ent*körperung einher, die Serres für die Vermittlungstätigkeit von Engel und Boten hervorhebt: »Der Körper des Boten erscheint oder verschwindet. Der Vermittler tritt hinter die Botschaft zurück. Er darf sich nicht in den Vordergrund drängen oder gar blenden oder gefallen wollen, er darf nicht in Erscheinung treten.«[29]

Indem die Sprechinstanzen bei Jelinek zwischen einem solchen *In-Erscheinung-Treten* und *Verschwinden* changieren, rufen sie einen nur scheinbar banal anmutenden Grundsatz medialer Prozesse auf, den Sybille Krämer eindrücklich auf den Punkt gebracht hat. Die Philosophin hebt hervor, »dass unser Verhältnis zu uns selbst, zu den anderen und zur Welt durch eine Mittelbarkeit charakterisiert ist, die wesentlich auf Übertragungsvorgängen beruht; diese wiederum tendieren dazu, unsichtbar zu werden, so dass diese Mittelbarkeit als eine ›Unmittelbarkeit‹ in Erscheinung tritt.«[30] Dieses Prinzip der (medialen) Übertragung mutiert in *Schnee Weiß* zum Leitmotiv. Der Theatertext fragt im interstrukturellen Rückgriff auf den antiken Botenbericht danach, auf welche Weise sich vermeintlich objektive mediale Berichterstattung über sexualisierte Gewalt konstituiert, und präsentiert Übertragungsverhältnisse dabei gleichzeitig als kulturstiftend und kulturzerstörend.

4.3 Zwischen Satyrn und Satire. Eine Spurensuche

Die Aufteilung auf Sprechinstanzen, die soeben beleuchtet worden ist, gilt für den zweiten und dritten Akt des Theatertexts. Vorangestellt wird diesen beiden Akten eine Art Vorspiel, das die Frage, wer denn da spricht, unbeantwortet lässt. *Schnee Weiß* beginnt als Bericht, der sich auf höchst fragwürdige Quellen stützt. Zu Wort kommt zunächst ein nicht näher definiertes Wir, das als Zeuge vom Hörensagen spricht, ohne dabei etwas Konkretes auszusagen:

> Geben Kunde allen Menschen, hier steht es ja, nicht in dieser Zeitung, es steht auch in der elektrischen Ausgabe, nein, in der andren dort, die auch elektrifiziert und besonders erhellend ist, in dieser nicht, das werden wir uns merken, daß es hier nicht steht, in dieser andren Zeitung, die es auch noch merken wird, ich weiß nur nicht, was, denn niemand hat etwas bemerkt, das er sich länger als bis zum nächsten Tag gemerkt hätte, niemand hat etwas gesehn beim Jägervolk, das über die Hänge jagt, in den Wäldern reich, niemand hat etwas gemerkt in den Zimmern, den Gängen, das ist längst vorbei,

29 Serres, Michel: *Die Legende der Engel*, S. 102.
30 Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Physik der Medialität*, S. 103.

> das war vor vielen Jahren, in denen Sie noch gar nicht gelebt und keinen Spaß gemacht und keinen gehabt haben. (SW, S. 2)

Bereits aus diesen ersten Zeilen wird der intertextuelle Bezug auf *Die Satyrn als Spürhunde* offensichtlich. Es handelt sich dabei um ein Satyrspiel des Sophokles, das mit einem Bericht einsetzt: Apollon verkündet den Diebstahl seiner Rinder und bittet die Satyrn darum, ihm bei der Suche behilflich zu sein. Als Belohnung stellt er Gold in Aussicht. Unter der Bedingung, von der Sklaverei befreit zu werden, stimmen die Satyrn dem Deal zu. Die Suche gestaltet sich jedoch schwierig: Das um Hinweise gebetene Landvolk gibt keinerlei Auskunft, niemand will Zeuge des Diebstahls gewesen sein. Also gehen die Satyrn daran, wie Spürhunde ihre Nasen der Erde entgegenzustrecken, und versuchen, die Witterung der Rinder aufzunehmen.

Das Satyrspiel *Die Satyrn als Spürhunde* ist – wie der Großteil der uns vorliegenden Satyrspiele – nur fragmentarisch erhalten.[31] Das heißt, wir haben es mit einem Text zu tun, der sich im Grunde genommen als Puzzle darstellt. In *Schnee Weiß* fungiert dieses Puzzle als Basis für die ästhetische Rekonstruktion der jahrelang vertuschten Missbrauchsfälle im ÖSV. Die Spurensuche des Satyr-Chors, der auf keinerlei verlässliche Informationen zurückgreifen kann (*niemand hat etwas gesehn beim Jägervolk*), dient Jelinek als Folie, vor der sie ein verharmlosendes Sprechen über Gewalt laut werden lässt. Wie im antiken Prätext präsentiert sich der Mythos auch in Jelineks Satyrspiel-Fortschreibung lediglich als Spielfläche für den Auftritt der Satyrn, deren überbordender sexueller Appetit hier als Leitmotiv fungiert. Wenngleich die Satyrn bei Jelinek nicht explizit als Figuren hervortreten, so macht ihr Theatertext das derbe Sprechen dieser in der antiken Literatur als naiv, gedankenlos, diebisch, prahlerisch, trunk- und vergnügungssüchtig geltenden Zeitgenossen hörbar.[32] In der Online-Version von *Schnee Weiß* werden sie aber auch *sichtbar*. Neben zahlreichen Fotos von Alpinsportlegenden hat die Autorin dem Theatertext auf ihrer Website nämlich auch die Fotografien zweier antiker Keramiken hinzugefügt, auf denen Satyrn abgebildet sind. Eine davon ist die um 400 v. Chr. gefertigte und 1835 im apulischen Ruvo ausgegrabene Pronomosvase.

---

31 Unter dem Titel *Ichneutai* (*Die Satyrn als Spürhunde*) waren lange Zeit nur drei Buchfragmente bekannt, bis 1907 unter den Oxyrhynchus-Papyri größere zusammengehörende Textteile entdeckt worden sind, die den *Ichneutai* zugewiesen werden konnten. Vgl. hierzu Scheurer, Sigrid/Bielfeldt, Ruth: »Ichneutai.« In: Krumeich, Ralf/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 280–312, hier S. 280.

32 Vgl. Guggisberg, Peter: *Das Satyrspiel*. Diss. Univ. Zürich 1947, S. 63–68.

Aus theaterhistorischer Hinsicht ist diese Bildwahl hochinteressant, handelt es sich bei der Pronomosvase doch um das wichtigste uns vorliegende Artefakt in Bezug auf das griechisch-antike Theater überhaupt und in Bezug auf das Verhältnis von Tragödie und Satyrspiel im Speziellen. Anders als der Großteil der vorliegenden Vasen illustriert dieses Fundstück nicht ausschließlich Szenen aus bestimmten Texten, sondern gibt Auskunft darüber, *wie* diese Texte aufgeführt worden sind.[33] Gewidmet ist die Vase ihrem Namensgeber Pronomos – einem berühmten Aulos-Spieler Thebens, dessen Bedeutung nicht nur durch den Umstand unterstrichen wird, dass er auf der Vase explizit benannt wird, sondern auch durch die zentrale Position, die er auf dem Arrangement einnimmt. Die zweite benannte abgebildete Person Charinos dürfte der Chorege, d.h. der Sponsor der dargestellten Produktion gewesen sein.[34] Umsäumt werden diese beiden Schlüsselfiguren von einem Cast bestehend aus zwei oder drei Schauspielern,[35] dem Spieler von Papposilenos (dem Vater der Satyrn) und einem elfköpfigen Chor. Bis auf eine sind alle der 15 abgebildeten Figuren kostümiert und halten ihre Masken in der Hand. Die andere Figur trägt die Satyrmaske (am Gesicht) und befindet sich augenscheinlich in der Rolle. Im ikonografischen Bezug auf dieses theaterhistorisch so bedeutende Artefakt der Pronomosvase referiert Jelinek mithin auf das Verhältnis von Theatertext und -aufführung. Die Autorin hebt die scheinbar banale, wenngleich von der altphilologischen Forschung oftmals vernachlässigte Tatsache hervor, dass Tragödie, Satyrspiel und Komödie für die Bühne gedacht und gemacht waren, und unterstreicht dadurch implizit die Theatralität ihrer eigenen Texte.

Nun zeigt aber die Abbildung, die Jelinek in ihren Theatertext integriert, nicht die gesamte Vase, sondern ein spezifisches Detail. Damit ist eine Problematik aufgerufen, die sich grundsätzlich in Bezug auf die »Lektüre« von Vasenmalerei stellt: Vasen rücken den Blick(-Winkel) von uns Betrachtenden in

33 Mit Mark Griffith gehe ich davon aus, »[…] that the scene(s) on the Vase, even if it is based on an actual celebratory act, represents not any one particular Athenian production, but an idealized synthesis of typical Dionysian moments and elements of Attic tragic-satyric performance, as conceived by or for a south Italian audience.« (Griffith, Mark: *Greek Satyr Play. Five Studies*. Berkeley: California Classical Studies 2015, S. 130.)

34 Vgl. dazu Wilson, Peter: »The Man and the Music (and the Choregos?).« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 181–212.

35 Die Figur zu Füßen des Dionysos ist Gegenstand einer bis dato ungelösten Debatte, vgl. dazu Griffith, Mark: »Satyr Play and Tragedy, Face to Face.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 47–64; Hall, Edith: »Tragic Theater. Demetrios' Rolls and Dionysus' Other Woman.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 159–180.

den Fokus. Unsere Beschreibungen bzw. Interpretationen von Vasen stützen sich in den meisten Fällen auf (fotografische) Abbildungen, die – destilliert aus dem Gesamtkontext des Kunstwerks – unterschiedlichste Geschichten erzählen. Wenngleich wir wissen, dass dreidimensionale Exponate einer unmittelbaren Inspektion bedürfen, so ist dies im Falle vieler antiker Vasen nur schwer oder überhaupt nicht möglich. Die Pronomosvase etwa befindet sich in Lagerräumen des Museo Nazionale in Neapel und entzieht sich potenziellen Betrachter*innen grundsätzlich. Wir sind meist auf *vermittelnde Agent*innen* angewiesen, die uns Vasen näherbringen, oder, wie es François Lissarrague in einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel »From Flat Page to the Volume of the Pot« auf den Punkt bringt: »[…] we have to trust someone else's eyes. […] [W]e cannot sit around the krater and look, […] so we need substitutes, visual and verbal, that can bring us as close as possible to the vase itself.«[36] Die Betrachtung von Vasenmalerei berührt also elementare Fragen von Botentum und (Augen-)Zeug*innenschaft, die in *Schnee Weiß* implizit und explizit aufgeworfen werden. Doch kehren wir zu dem konkreten Detail der Pronomosvase zurück, um das Jelinek ihren Text bereichert und das eine interessante Perspektive auf ihr eigenes dramaturgisches Schreibverfahren eröffnet.

Die Abbildung zeigt drei Figuren, die sich wesentlich voneinander unterscheiden. Am außergewöhnlichsten ist die Figur links im Bild – im Unterschied zu den anderen zehn Choreuten, die auf der Pronomosvase zu sehen sind, trägt sie ein Bühnenkostüm, das aus einem ärmellosen, mit Spiralen verzierten Top besteht. Den besäumten Mantel wirft sie leger über die Schulter. Bernd Seidensticker geht davon aus, dass sie den Chorführer darstellt.[37] Die Figur ihm gegenüber (d.h. auf der Abbildung zentral Situierte) scheint dem Satyr-Chor anzugehören: Sie trägt ihre Maske schon bzw. noch mit sich. Rechts von den beiden, die offenbar in ein (theaterspezifisches?) Gespräch verwickelt sind, kann man die mythologische Darstellung eines Satyrn ausmachen – der erigierte Penis, der Pferdeschwanz, der Vollbart und Tanzbewegungen geben die Figur als solchen zu erkennen. Es ist exakt dieses Bild, an dem sich Maske und Kostüm des Satyrspiels orientierten.

---

36 Lissarrague, François: »From Flat Page to the Volume of the Pot.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 33–46, hier S. 33.

37 Vgl. Seidensticker, Bernd: »Dance in Satyr Play.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, S. 213–230.



Abbildung 13: *Apulischer Volutenkrater (Pronomosvase). Pronomos-Maler. Detail. Museo Archeologico Nazionale di Napoli 3240. Um 400 v. Chr. Aus: Jelinek, Elfriede: Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier). Bild: akg-images/André Held.*

Das beschriebene Vasendetail zeigt also sowohl die Vorstellung eines Satyrn als auch ihre theatrale Darstellung. Satyr-Choreut und mythologischer Satyr befinden sich Rücken an Rücken zueinander und haben auf den ersten Blick nicht miteinander zu tun. Und doch erscheinen sie durch die Geste der jeweils ausgestreckten Hand seltsam miteinander verbunden. Tatsächlich hat Mark Griffith darauf hingewiesen, dass die »Bühnen-Satyrn« die Interaktionen der mythologischen Satyrn auf der Pronomosvase spiegeln.[38] Wir haben es also mit einer Visualisierung der Verknüpfung von Theater/Theatralität und Mythos zu tun, die für Jelineks dramaturgisch-poetisches Verfahren konstitutiv ist. Ihr Fortschreiben des Tragischen inkludiert sowohl Mythen als auch bestimmte Lesarten dieser Mythen durch die Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides. Die dadurch entstehenden Texte beschwören die Wirk- und Manipulationsmacht des Mediums Theater, für das Jelinek grundsätzlich schreibt.

38 »[…] these stage satyrs are represented as mirroring and continuing the interactions of the mythological satyr-maenad group on the reverse Side B, but in a more restrained and deliberate manner, as they watch, chat, and perhaps wait to perform their singing and dancing roles, not (as yet) ecstatically possessed by the spirit of the music.« (Griffith, Mark: *Greek Satyr Play*, S. 138.)

Was aber passiert, wenn sich die Autorin inter*textuell* auf das Satyrspiel bezieht? Im Andocken an das antike Satyrspiel ruft *Schnee Weiß* ein höchst interessantes theatrales Phänomen auf. Einerseits nämlich lässt der sich aus anzüglichen und obszönen Redewendungen und Sprichwörtern speisende Stil des Satyrspiels an die Komödie des Aristophanes denken. In anderen Punkten aber – etwa was Sprache, Metrik und Bauart betrifft – ist es der Tragödie näher. Ähnliches gilt für aufführungsrelevante Details wie Kostüme und Requisiten, die jenen der Tragödie gänzlich oder zumindest teilweise entsprechen.[39] Im Aufgreifen des Satyrspiels referiert Jelinek also auf ein eigentümliches Zwischenphänomen. Sie zitiert eine Theaterform, die der Peripatetiker Demetrios als »spielerisch-scherzhafte Tragödie«[40] bezeichnet hat. Wenngleich das Satyrspiel auf das Lachen des Publikums abzielt, so unterscheiden sich die ästhetischen Verfahren, die ein solches Lachen generieren, wesentlich von denen, die in den Komödien zu attestieren sind: »Das Satyrspiel teilt zwar mit der Komödie die Vorliebe für die materialistischen Aspekte des Lebens und für die Darstellung alltäglicher Situationen und Tätigkeiten, es präsentiert sie jedoch nicht realistisch als den Alltag des Zuschauers, sondern mythisch distanziert.«[41] Die Komik resultiert aus dem bestehenden Gefälle, das zwischen den beiden präsentierten Welten, d.h. jener der mythologischen Held*innen und jener der Satyrn, herrscht. In dieses apollinisch/dionysische Dazwischen dringt *Schnee Weiß*. Der Theatertext changiert zwischen Mythos und Banalem, zwischen hohem Ton und Vulgarismen. Er bemüht Pathos, bricht es aber sogleich wieder in sarkastischer Manier. Die derben Späße der Satyrn dienen in diesem Zusammenhang als Referenzrahmen für das Sittenbild einer Gesellschaft, in der sexualisierte Gewalt (nach wie vor) verharmlost wird.

Im Unterschied zu den Großen Dionysien, die das Satyrspiel als kathartisches *Nach*spiel der Tragödientrilogie vorsahen,[42] gestaltet sich Jelineks Rückgriff auf dieses theatrale Phänomen in *Schnee Weiß* als *Vor*spiel. An diesem

---

39 Vgl. Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung.« In: Krumeich, Ralf/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, S. 1–40, hier S. 32.

40 Anton Bierl betont das Spielerische, das in anderen Übersetzungen unterschlagen wird: Bierl, Anton: »Tragödie als Spiel und das Satyrspiel.« In: Sánchez de Morillo, José/Thurner, Martin (Hg.): *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten und Musik* 3 (2006), S. 111–138, hier S. 115f.

41 Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, S. 33.

42 Laut Bernd Seidensticker schafft das Satyrspiel »emotionale Erleichterung, ohne daß die Problematik der vorangegangenen Tragödien verlacht und damit aufgehoben wird« (Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, S. 37).

Punkt der Analyse rückt das spezifische Setting, das Jelinek für ihren Theatertext wählt, in den Vordergrund. *Schnee Weiß* entwickelt sich unvermittelt wie eine Lawine und bringt verschneite Landschaften, Berghänge und Höhlen zutage, die als typische Schauplätze des Satyrspiels gelten: Im Gegensatz zu den Tragödien, die meist vor einem Palast spielen, bzw. zu den Komödien, die großteils in der Stadt angesiedelt sind, ist das Satyrspiel nämlich in der freien Natur situiert, die sich als dionysisches Gegenszenario einer apollinisch strukturierten Welt lesen lässt. In Jelineks Satyrspiel-Fortschreibung entpuppt sich die Natur freilich als pervertiert und vom Menschen zugerichtet. Hier ist von präparierten Pisten die Rede, von »weißen Wogen der verelendeten Ski-Autobahnen« (SW, S. 77), auf denen Rennläufer*innen wie gehetztes Wild figurieren: »In den Tau der Luft, in das Flutlicht der betenden Gemeinde, wie das Rehkalb oder halt ein andres Tier, ein Kitz?, Bambi, bist dus?, winden sie sich, flink wies Wiesel, schnell wie Sätze, die man nicht versteht, durch die Tore […]« (SW, S. 76–77). Die Natur wird zur Rechtfertigungsfolie, auf der sich Spuren physischer, ideologischer und diskursiver Gewalt abzeichnen:

> In die Höhle kommt mir keiner nach, wenn ich eine Frau bin, will ich doch immer, daß mir mindestens einer nachkommt. Und dann geht's eilig wieder runter. Immer so weiter, nein, hier nicht. Kann das Volk sie auch alle sehen?, denn das will es. Das ist nur natürlich, daß man alle und alles sehen will. Die Frau folgt ihrer Natur […]. Der Mann ist es, der eilends kommt, im raschen Lauf, zu sehn, ob Beute er sich erjagen kann, ich sagte es schon, es gilt für immer, das gilt für die Ewigkeit, die ich jetzt bald kennenlernen werde. (SW, S. 89)

Im Rückgriff auf das lüsterne Jägervolk der Satyrn entlarvt Jelinek hier den nach wie vor perpetuierten Mythos, dass Frauen »von Natur aus«, also aus eigenen Stücken, danach streben, *übermannt* zu werden.

Die Spuren im Schnee, die sich durch Jelineks gesamten Theatertext ziehen, zeugen vom Einbrechen in eine Ordnung, die sich nunmehr als gestört offenbart. Bei Emmanuel Levinas heißt es dazu: »Die authentische Spur stört die Ordnung der Welt.«[43] Zusätzlich, so hält Sybille Krämer fest, deutet das, was sich in der Spur zeigt, auf »die Kraft, sich einzuschreiben, einzudrücken, aufzuprägen.«[44] Die Spur ruft mithin eine spezifische Gewaltsamkeit auf, die

---

43 Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg/München: Alber 1983, S. 231.

44 Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme.« In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 11–36, hier S. 16.

in *Schnee Weiß* als Leitmotiv fungiert. Gleichzeitig charakterisiert diese Gewaltsamkeit auch das schichtende Verfahren, das hier seine Anwendung findet. Jelinek überschreibt die im Zentrum von *Die Satyrn als Spürhunde* stehende Rateszene, in der – wie könnte es anders sein? – die Spur eine entscheidende Rolle spielt: Um Apollon zu täuschen, lässt Hermes die entführten Rinder nämlich rückwärtslaufen. Die aus dieser List resultierenden Spuren stiften bei den Satyrn große Verwirrung:

> **Zweiter Halbchor**
> [...]
> 2. Nun aber gar!
> Die Tritte sind, beim Zeus, wahrhaftig umgedreht
> und schauen jetzt nach hinten! Sieh dir das bloß an!
> 1. Was heißt das? Welches ist der Lauf der Herde jetzt?
> 2. Was vorwärts ging, ist rückwärts nun geführt. Jedoch
> jetzt gehn die Gegensätze durcheinander gar!
> Verrücktheit, heillos, hielt den Rinderdieb gepackt.
> *Saitenspiel aus der Erde hörbar. Die Satyrn lauschen auf allen Vieren.*[45]

Indem Jelinek nun dieses Rätsel der in die verkehrte Richtung weisenden Spuren aufnimmt, inszeniert sie eine spezifische Opfer- Täter*innen- Inversion, die für den alltagssprachlichen, aber auch den medialen Diskurs rund um sexuellen Missbrauch paradigmatisch ist: »[...] kann es sein, daß ihre Tritte nach hinten zeigen?, komisch, wollte sie fliehen?, noch dazu rücklings, fürs Fliehen hätte sie sich aber umdrehen müssen, rückwärts rennen sinnlos, da ist sie doch zu langsam!, und dann kann sie nachher nicht behaupten, sie hätte die Flucht versucht, aber es hat nicht funktioniert; [...]« (SW, S. 4).[46] Die Spur des Verbrechens erweist sich dabei als »von all den Hufen plattgetreten« (SW, S. 4), sie verschwindet angesichts einer tendenziösen Berichterstattung, die die eigentlichen Tatbestände des Gewaltverbrechens verdeckt.

Das schichtende Verfahren Jelineks, das diese Spuren der Gewalt auf paradoxe Weise zum Vorschein bringt, konstituiert sich aber nicht nur aus antiken Intertexten. Es stellt auch Bezüge zu einem eigenen und bereits Jahre zuvor entstandenen Theatertext der Autorin her, wie in einem folgenden kurzen Exkurs gezeigt werden will.

---

45 Sophokles: »Die Satyrn als Spürhunde.« In: Ders.: *Dramen*. Übers.u. hgg. v. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 669 (111–117).

46 Zur medialen Darstellung von sexuellem Missbrauch vgl. exemplarisch Gierometta, Anna: *Beziehungsdrama: österreichische Medien und die Darstellung von Gewalt gegen Frauen**. MA-Arbeit Univ. Wien 2021; Scheufele, Bertram: *Sexueller Missbrauch – Mediendarstellung und Medienwirkung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.

4.4 In den schneeweißen Alpen. Interreferenzielle Schichtungen

Die alpinen Landschaften sowie ihre Abgründe und (Gletscher-)Spalten, die *Schnee Weiß* im intertextuellen Rückgriff auf Tragödie und Satyrspiel entwirft, evozieren einen spezifischen Gestus der (An-)Klage, der Jelineks Texten grundsätzlich immanent ist. »Berge sind bei Elfriede Jelinek stets Leichenberge«, hat Wolfgang Straub angemerkt.[47] Sie verweisen auf die Hybris des Menschen und gemahnen an die Verdrängung der Verantwortung für den Genozid an Jüdinnen und Juden im Kontext des Nationalsozialismus.

Besonders eindrücklich zeigt sich dieses politisch-poetologische Verfahren in *In den Alpen* (2002). Dieser Theatertext entstand als Antwort auf die größte menschengemachte Misere, die sich in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg ereignet hat – das Seilbahnunglück von Kaprun. Auslöser dieser Katastrophe, bei der 155 Menschen ums Leben kamen, war ein für Fahrzeuge nicht zugelassener Heizlüfter, der in den Führerstand der Kabine eingebaut worden war und dort Feuer fing. Die Kaminwirkung im Tunnel fachte den Brand weiter an und verbreitete die giftigen Rauchgase in Windeseile. Der Umstand, dass die Kabine über keine aus dem Inneren zu öffnenden Notausgänge verfügte, trug zum verheerenden Verlauf des Unglücks bei. Diese Kausalkette war Gegenstand eines Strafprozesses, bei dem 16 Beschuldigte – darunter auch die Geschäftsführung der Gletscherbahnen Kaprun AG – vorgeladen waren. Die Anklage lautete auf fahrlässiges Herbeiführen einer Feuersbrunst und auf fahrlässige Gemeingefährdung.[48] Zur Empörung der hinterbliebenen Angehörigen aber wurden alle Angeklagten freigesprochen.

Ausgehend von diesem Unglück entlarvt Jelineks Theatertext *In den Alpen* die vermeintliche Beherrschbarkeit der Natur durch die Technik als Akt menschlicher Hybris und porträtiert die katastrophalen Auswirkungen, die die Vermarktung der österreichischen Berge durch Skisport und -tourismus mit sich bringt. Dabei dekonstruiert die Autorin den als Motor dieser Profitmaximierung fungierenden Mythos des frühen Alpinismus als Exklusionsmaschinerie. Die Erschließung der Alpen, so betont Jelinek am Beispiel der Alpenüberquerung Hannibals, sei von jeher hauptsächlich eine Geschichte des Ausschlusses, die vor allem die Jüdinnen und Juden betreffe: »Die Geschichte des Alpinismus seit dessen Beginn ist eine Geschichte auch des Antisemitismus.

47 Straub, Wolfgang: »Jelineks ›Bergstücke‹ – Ein neuer Mythos?« In: Arteel, Inge/ Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?* Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van Belgie 2008, S. 175–182, hier S. 178.

48 Vgl. Neuhold, Thomas: »Prozess um Kaprun beginnt.« In: *Der Standard*, 16.6.2002.

Juden wurden aus allen Sektionen des Alpenvereins und der Wandervogelbewegung schon sehr früh, Anfang der zwanziger Jahre, ausgeschlossen und mußten ihre eigene Sektion (›Donauland‹) gründen.«[49] Vor diesem Hintergrund erschließen sich die Bezüge auf die beiden zentralen Intertexte, auf denen *In den Alpen* aufbaut: Paul Celans *Gespräch im Gebirg* (1959) und Leo Maduschkas *Junger Mensch im Gebirg* (1936).

Wenn es in *In den Alpen* verunglückte Freizeitsportler sind, die als »gespenstische, störende Kostenfaktoren wieder auf[treten],«[50] dann sind es in *Schnee Weiß* die Opfer der Missbrauchsvorfälle, die die Bilanz des erfolgsverwöhnten Wintersportlands Österreich negativ zu beeinflussen drohen. Die Verzahnung von Alpinismus, Judenfeindlichkeit und Profitmaximierung, die Jelinek mit *In den Alpen* sichtbar gemacht hat, rückt in *Schnee Weiß* durch einen interreferenziellen Kunstgriff erneut ins Blickfeld. Das Corpus Delicti der Kaprunner Katastrophe – der »kleine Heizlüfter« (SW, S. 9) – kehrt hier als Sündenbock wieder, der »es auf sich nehmen muß, sonst knirscht der Fremdenverkehr so laut mit den Zähnen, daß unsere Gäste nicht schlafen können« (SW, S. 9). »Feuer« (SW, S. 9), »Rauch« (SW, S. 9) und »Asche« (SW, S. 9), die dieser Heizlüfter erzeugt, rufen dabei – wie bereits in *In den Alpen* – metonymisch die Opfer des Holocaust auf und verweisen auf die spezifischen Mechanismen der Verdrängung, die im Zusammenhang mit der österreichischen (Nicht-)Aufarbeitung der Judenvernichtung evident werden: »Keiner will schuld sein, ich weiß jetzt wirklich nicht, woran, das ist mir nicht erinnerlich, und alle sind frei, alle sind freigesprochen […]« (SW, S. 9). Auf den Plan gerufen ist damit die Funktionslogik einer Schuldabkehr, die sich sowohl angesichts der verdrängten österreichischen NS-Vergangenheit als auch hinsichtlich des vertuschenden Umgangs mit den Opfern des alpinen Breiten- und Leistungssports zeigt: »Keiner war es, keiner fragt nach ihnen, doch jeder will was aus sich machen, damit er es dann nicht gewesen sein wird. Es unterblieb die Gewalt, welche zum Öffnen der Türen und zum Töten nötig ist. Die Leute haben zu viele Hemmungen« (SW, S. 9–10).

Wie aber verknüpft Jelinek nun diese Bezüge mit den genannten antiken Prätexten? Besonders eindrücklich zeigt sich dies angesichts eines intertextuellen Rückgriffs auf jene Schlüsselszene innerhalb der *Bakchen*, in der sich Pentheus auf einer Tanne verbirgt, um die Gewaltorgie der Mänaden heimlich zu beobachten:

---

49 Jelinek, Elfriede: »Nachbemerkungen.« In: Dies.: *In den Alpen: drei Dramen*. Berlin: Berlin-Verlag 2002, S. 253–255, hier S. 254.

50 Thiériot, Gérard/Schenkermayr, Christian: »In den Alpen. Das Werk. Ein Sturz. Kein Licht.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 185–189, hier S. 186.

> So. Jetzt verberg ich mich im tiefen Tann, gute Idee, sonst bin ich daran auch noch schuld, daß man nichts sieht, also an dem Feuer mein ich, dem Brand, der den Ausgang nicht fand, wo doch jeder weiß: Den Ausgang nahm das Feuer von diesem kleinen Lüfter mit seinem heißen Lüfterl und kehrt nicht mehr in ihn zurück. Das war ein entsetzliches Ereignis, vor welchem sich alle, wirklich jeder, damit ja kein Schuldiger übrigbliebe, verbergen konnten wo?, na, in Verborgenheit, mir fällt nicht ein, wo das derzeit ist. Der Skiverband hat damit nichts zu tun, er hat mit nichts etwas zu tun […]. (SW, S. 10)

Die Versteckszene aus den *Bakchen* fungiert hier als Folie, vor der Jelinek das Verdrängen und Vertuschen struktureller Gewalt entlarvt. Auf stilistischer Ebene aber entfernt sich die Autorin vom Ton des Tragischen: Die Diminutiva, die Jelinek verwendet, um sprachliche Strategien der Untertreibung und der Verharmlosung zu entblättern, wären in der Tragödie undenkbar, sind aber dafür umso typischer für das Satyrspiel.[51] In der zitierten Passage demonstrieren sie die perfide Logik eines Urteilsspruchs, der die Verantwortlichen von Kaprun dabei unterstützt hat, die Schuld von sich weg- und auf den *kleinen Lüfter mit seinem heißen Lüfterl* abzuschieben. Euphemistisch wird die durch menschliche Fahrlässigkeit ausgelöste Katastrophe als *entsetzliches Ereignis* verbrämt, d.h. als unabwendbares, in Kauf zu nehmendes Fatum (de-)maskiert. Die Natur erscheint dabei schlichtweg als Spielball des Homo oeconomicus. Ist der weiße Schnee, das »Marschierpulver« (SW, S. 75), geschmolzen, »macht man was andres mit ihnen, mit die Berg, uralte Turngeräte schon für berühmte Gletschermumien […]« (SW, S. 75). Was für den Menschen von einst »noch ein Weg« (SW, S. 75) war, ist »für uns nur ein Weg, um diese notorische Fettleibigkeit zu bekämpfen […]« (SW, S. 75).[52] Die Natur mutiert in *Schnee Weiß* also zum Trampelpfad des Massen- und Leistungssports, der ganz im Zeichen der (Selbst-)Optimierung und des Profits steht – und dabei Spuren der Gewalt hinterlässt.

---

51 Vgl. Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, S. 15.

52 Die Metapher des Turngeräts hat Jelinek bereits in einem Interview anlässlich der Uraufführung von *Das Werk* am Wiener Burgtheater im Jahr 2003 (Regie: Nicolas Stemann) bemüht: »Die Natur ist das Turngerät des verspielten Technikers. Was gemacht werden kann, wird auch gemacht. […] Die Natur wird gesteuert wie ein Auto.« (Lux, Joachim: »Was fallen kann, das wird auch fallen.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk.«* Burgtheater Wien: 2003.)

4.5 Wehe, sie spuren nicht! Verfahren der Gewalteinschreibung

Die Spuren, die der Skisport der Natur sowie dem menschlichen Körper aufprägt und die sich als solche leitmotivisch durch den Theatertext *Schnee Weiß* schlängeln, lassen ex negativo die Weichheit einer Oberfläche zutage treten, die als Voraussetzung für das Manifestwerden eines jeden Abdrucks gilt. Bei Nietzsche ist es die Weichheit des Leibs, in die sich Praxen und Ereignisse gewaltvoll einprägen und dort erinnert werden. In seiner machttheoretischen Abhandlung *Zur Genealogie der Moral*, die in *Schnee Weiß* als intertextuelles Sediment fungiert, fragt Nietzsche danach, wie soziale Normen den Leib erreichen und ihn formen. In diesem Kontext führt er das »schlechte Gewissen« als Auslöser einer fatalen und unheimlichen »Erkrankung« an, die seinen Lauf infolge der Sozialisierung des Menschen genommen habe.[53] Mit seiner Eingeschlossenheit »in den Bann der Gesellschaft und des Friedens« (ZGM, S. 76) hätten sich die Instinkte des ehemals frei schweifenden, abenteuerlustigen »Halbthier« (ZGM, S. 76) Mensch nach innen und damit gegen den Menschen selbst gerichtet. Befreit von äußeren Feinden und Widrigkeiten habe sich dieses zivilisierte Menschentier ein Gefängnis der Sitte errichtet, an dem es sich reibe, zerreiße, misshandle und wund stoße. Das schlechte Gewissen offenbart sich mit Nietzsche »als die Folge einer gewaltsamen Abtrennung von der thierischen Vergangenheit, eines Sprunges und Sturzes gleichsam in neue Lagen und Daseins-Bedingungen, einer Kriegserklärung gegen die alten Instinkte, auf denen bis dahin seine Kraft, Lust und Furchtbarkeit beruhte« (ZGM, S. 77). In seinem Streben nach höchster Selbstquälerei habe der Mensch des schlechten Gewissens sich der Religion zugewandt, wo er seine eigenen abgelehnten »Thier-Instinkte« (ZGM, S. 86) als Schuld gegen Gott umdeute. Als religiöses Wesen wirft er nunmehr »alles Nein, das er zu sich selbst, zur Natur, Natürlichkeit, Thatsächlichkeit seines Wesens sagt, aus sich heraus als Ja, als seiend, leibhaft, wirklich, als Gott, als Heiligkeit Gottes, als Jenseits, als Ewigkeit, als Marter ohne Ende, als Hölle, als Unausmessbarkeit von Strafe und von Schuld« (ZGM, S. 86).

In *Schnee Weiß* haben wir es mit zwei bestimmten Gruppierungen von Tieren zu tun. Einerseits ist hier im Rückgriff auf das antike Satyrspiel von Kühen und Stieren die Rede, die grundsätzlich »in Herden auftreten« (SW, S. 6), und andererseits von Rehen und Hirschen, von geweihtragendem Wild also, das ein spezifisches Jagdvokabular auf den Plan ruft:

---

53 Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. Stuttgart: Reclam 1988, S. 76, im Folgenden zitiert mit der Sigle ZGM.

> Ihr kluge Jäger, habt euch an die Fährte geheftet, so preiset, was?, wir haben doch gar keinen Preis gekriegt!, den holen immer die andren, keine Ahnung, was los ist, die steigen schnell auf die Ruhmesleiter die Sprossen hoch, oje, das ist aber gar nicht nett, da wird grade ein Kopf an die Wand genagelt!, wie das?, wie kommt das?, wie kommt dieser Kopf in die Zeitung?, hat er die jammervolle Last des Körpers verloren? (SW, S. 83)

In dem zitierten Abschnitt schimmert noch ein weiterer Intertext durch, den Jelinek in *Schnee Weiß* verarbeitet. Die Geste des Kopfabtrennens verweist auf einen transkulturell zu verortenden Brauch, dem sich die französische Psychoanalytikerin Marie Bonaparte in ihrer 1928 erschienenen Studie *Über die Symbolik der Kopftrophäen* gewidmet hat.[54] *Schnee Weiß* befragt diesen Text an mehreren Stellen und zitiert ihn auch auf Ebene der Sprechinstanzen – tatsächlich tritt u.a. ein sprechender Kopf auf.

In *Über die Symbolik der Kopftrophäen* konsolidiert Bonaparte den Ethnologen Isidor Scheftelowitz, der sich aus religionsspezifischer Perspektive mit dem Hörnermotiv auseinandergesetzt und dabei unterschiedliche Tierformen untersucht hat, die Götter vielerorts angenommen hatten.[55] Pan etwa, der ursprünglich als Bock verehrt worden war, behielt im Zuge seiner Vermenschlichung nur mehr die Hörner. Eine ähnliche Entwicklung kann anhand der griechischen Satyrn nachgezeichnet werden: Auch sie verfügten ursprünglich über die Gestalt eines Bocks, während später lediglich die Hörner an ihr tierisches Wesen erinnerten. Vor diesem Hintergrund erklärt Bonaparte die Symbolkraft des Horns und seine Werdung zur »*Trophäe* – von der mächtigen Gesamtheit eines anderen höheren Wesens abgelöst, dem man auf diese Weise seine Eigenschaften, seine Kraft geraubt hat, um diese nun für sich selbst zu haben.«[56] Diesen spezifischen Aneignungsprozess setzt der Theatertext *Schnee Weiß* in Szene:

> **Der Kopf:** *(recht gemütlich und jovial, in alpenländischem Tonfall, aber nicht fallen dabei!)* Wo immer die Kopftrophäen, geschrumpft oder nicht, geschändet oder nicht, als Fetisch verziert oder nicht, auftauchen, ersetzen sie sofort die phallischen Trophäen, welche nicht nur bei Skilehrern erhältlich sind, aber man muß sie sich in jedem Fall verdienen, durch Jugend und Schönheit […]. Die Skilehrer, ein paar Kilo Schnee unter sich, ein paar Kilo Haar auf sich, die meiste Zeit flüchten sie vor ihren Schülerinnen; und werden sie eingefangen, dann erkennen sie sie schon am nächsten Tag nicht mehr, da

54 Vgl. Bonaparte, Marie: *Über die Symbolik der Kopftrophäen. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig et al.: Psychoanalytischer Verlag 1928.

55 Vgl. Scheftelowitz, Isidor: »Das Hörnermotiv in den Religionen.« In: *Archiv für Religionswissenschaften. Bd.* XV. Leipzig: 1912, S. 451–487.

56 Bonaparte, Marie: *Über die Symbolik der Kopftrophäen*, S. 18 [Herv. SF].

> spielen sich Tragödien ab! Barmherzigkeit ist hier nicht zur erlangen, wenn die Skilehrer dermaßen begehrt sind, ich habe gehört, die Mänaden prügeln sich schon um sie, die ihnen doch was beibringen sollen, und das tun sie auch, und wenn erst die Mutter nahe ist als Unheil, ui, dann geht's dem Opfertier schlecht! Das Kind winselt sie an, aber erst muß es sein Spielzeug wegräumen, dann wird ihm von der Mutter dafür die Schulter mitsamt dem Engelsflügel ausgerissen, kein guter Deal, die Frau bedenkt nicht, was es zu bedenken gibt, doch so kommt man zu der Kopftrophäe, man reißt die restlichen Glieder, die man dann nicht mehr benötigt, außer für den Sport, die reißt man aus, ein Gott macht den Müttern die Hände leichter und den Omas die Erde, wenn sie ihre Kinder und Enkerln abmontieren. (SW, S. 70–71)

Die Passage verquickt die psychoanalytischen Ausführungen Bonapartes zur Symbolik der Kopftrophäen mit Anspielungen auf den Sparagmos der Agaue in den *Bakchen*. Die Mutter, die in der euripideischen Tragödie dem Wahn verfällt und den eigenen Sohn unwissentlich in Stücke zerreißt, erscheint dabei als Handlangerin des Gottes Sport, der den menschlichen Körper opfert, ausschlachtet, missbraucht und zerstört. Im Rückgriff auf den antiken Prätext destilliert Jelinek mithin eine spezifische Ästhetik der Gewalt, die den Körper als Produkt disziplinierender Praktiken erscheinen lässt. Dieser Körper präsentiert sich als Fläche, in den sich mit Nietzsche gesprochen auch Sitten und Gepflogenheiten schmerzvoll einschreiben.

Im Unterschied zum Brauch der Kopftrophäe, dessen Wurzeln sich um den gesamten Erdkreis spannen und sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen, sind es in der *Genealogie der Moral* die Sitten und Bräuche des sogenannten modernen Menschen, die hier vorgeführt und von Nietzsche als Disziplinierungspraktiken gelesen werden. Sie vollstrecken sich nicht am Körper des Tieres, sondern am Leib des Menschen, wo das Zufügen von Schmerzen Nietzsche zufolge ein spezifisches Körpergedächtnis konstruiert, das die Einhaltung sozial implementierter Normen gewährleistet. So bezeichnet Nietzsche die »Strafe als ein Gedächntissmachen« (ZGM, S. 72), spricht aber auch von der »Strafe als Fest« (ZGM, S. 72). Asketische Rituale, Kastrationsakte und Strafpraktiken des Staates unterscheidet er insofern nicht voneinander, als er darin bestimmte »Überwältigungsprozesse« vermutet, die es als solche zu benennen gelte (vgl. ZGM, S. 69). Habe man seit jeher den Zweck der Strafe darin gesehen, zu strafen, so würden sich hierin lediglich Anzeichen davon zeigen, »dass ein Wille zur Macht über etwas weniger Mächtiges Herr geworden ist und ihm von sich aus den Sinn einer Funktion aufgeprägt hat […]« (ZGM, S. 68). Nietzsche hebt also die Gewalt von gesellschaftlich akzeptierten und tradierten Praktiken hervor, durch die das im Werden begriffene (und immer unfertige) Subjekt an eine Norm angeähnelt werden soll. Diesen Prozess, der Spuren am Leib hinterlässt, bezeichnet er als *Mnemotechnik*.

In *Schnee Weiß* ist es der bereits weiter oben beschriebene »Brauch« des Pasterns, anhand dessen Jelinek das Gewaltpotenzial von spezifischen, im Sport anzutreffenden Ritualen hervorkehrt. Der Theatertext rückt dadurch eine jahrelang unkommentiert vollzogene, tabuisierte Praktik der Erniedrigung ins Licht, die im Zuge der Enthüllungen durch die Skirennläuferin Nicola Werdenigg eine erstmalige mediale Diskursivierung und Problematisierung erfahren hat. Der Theatertext informiert uns darüber, dass bei dieser Praktik eine Tube »mit einem entschlossenen Ruck, oder wie auch immer, ich kann es mir nicht so recht vorstellen, in den Atemlosen **gedrückt**, dem das Atmen inzwischen ganz vergangen ist, **hineingedrückt**, nicht wahr, **hineingeschmiert** und **reingestopft** [wird]« (SW, S. 61, Herv. SF). Jelinek demaskiert dieses vermeintliche Initiationsritual mithin als Funktionsweise der Macht, die sich dem Leib schmerzvoll einschreibt, sich ihm einprägt, in ihn eingedrückt wird. »Schuhcreme am Genital?, die muß dort ja erst mal mühevoll hineingeschmiert werden, das muß dort an **aufgebrachten** Menschen **angebracht** werden, die Schmiere, oder?« (SW, S. 16, Herv. SF). Aus den Zeilen spricht Nietzsches Erkenntnis, dass nur das im Gedächtnis bleibt, was leiblich über Schmerzen erinnert wird. In *Zur Genealogie der Moral* heißt es dazu: »›Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss.‹ – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden« (ZGM, S. 50). Nietzsche gemahnt damit nicht nur an die Gedächtnis generierende Macht von schmerzvollen (Straf-)Praktiken oder Ritualen. Er beschwört auch die physiologisch-materielle Dimension des Körpers, in den sich Macht tief zu inskribieren imstande ist.

Jelineks Text, der sich naturgemäß jeder Art der Subjektkonstitution entzieht und keinerlei Figuren oder dramatis personae vorführt, präsentiert sich als eine solche Prägefläche – als Textkörper, in den Gewalt eingeschrieben und gleichsam sichtbar gemacht wird. Aber wie kann man die texttheatralen Verfahren, derer sich die Autorin in diesem Kontext bedient, beschreiben? Ist der Begriff des Posttraumatischen, den Katharina Pewny in Bezug auf *Ein Sportstück* vorgeschlagen hat, tatsächlich geeignet? Um dieser Frage nachzugehen, werde ich den Terminus zunächst einer kritischen Betrachtung unterziehen.

4.6 Posttraumatische Dramaturgien

Wovon sprechen wir, wenn wir von Posttraumatischen Belastungsstörungen (PTBS) sprechen? Unter PTBS wird gemeinhin eine »Störung« verstanden, die Menschen infolge eines traumatisierenden Erlebnisses potenziell entwickeln können. Dabei geht der ICD-10 der Weltgesundheitsorganisation (WHO) von ei-

nem katastrophalen, lebensbedrohlichen Ausmaß aus, das ein solches Ereignis aufweisen muss. Eine PTBS entsteht laut dieser *Internationalen Klassifikation der Krankheiten*

> […] als eine verzögerte oder protrahierte Reaktion auf ein belastendes Ereignis oder eine Situation kürzerer oder längerer Dauer, mit *außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophenartigem Ausmaß*, die bei fast jedem eine tiefe Verzweiflung hervorrufen würde. […] Typische Merkmale sind das wiederholte Erleben des Traumas in sich aufdrängenden Erinnerungen (Nachhallerinnerungen, Flashbacks), Träumen oder Albträumen, die vor dem Hintergrund eines andauernden Gefühls von Betäubtsein und emotionaler Stumpfheit auftreten. Hinzu kommen Gleichgültigkeit gegenüber anderen Menschen, Teilnahmslosigkeit, Freudlosigkeit sowie Vermeidung von Aktivitäten und Situationen, die Erinnerungen an das Trauma wachrufen könnten. Meist tritt ein Zustand von vegetativer Übererregtheit mit Vigilanzsteigerung, einer übermäßigen Schreckhaftigkeit und Schlafstörungen auf. […] In wenigen Fällen nimmt die Störung über viele Jahre einen chronischen Verlauf und geht dann in eine andauernde Persönlichkeitsänderung (F62.0) über.[57]

Zu solch potenziell traumatisierenden Ereignissen werden Naturkatastrophen, Terrorismus, von Menschen verursachte Katastrophen, Kampfhandlungen, schwere Unfälle, Folter, Vergewaltigungen und andere Verbrechen gezählt. Was diese Definition unberücksichtigt lässt, ist der Umstand, dass genannte Ereignisse zwar für den durchschnittlichen weißen, heterosexuellen Mittelschichtsmann tatsächlich Situationen *mit außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophenartigem Ausmaß* darstellen – für viele Frauen, Staatenlose oder BIPoC aber gehören sie schlichtweg zum Alltag.[58] Die Erfahrungen solcher Menschen würden in und durch Diagnosemanuals wie jenes der WHO unhörbar gemacht, kritisiert die feministische Psychologin Laura S. Brown. Sie stellt fest: »The range of human experience becomes the range of what is normal and usual in the lives of men of the dominant class; white, young, able-bodied, educated, middle-class, Christian men.«[59] Gängige PTBS-Definitionen wie

57 Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme. https://www.icd-code.de/icd/code/F43.1.html [Zugriff am 4.9.2019], Herv. SF.

58 Vgl. Wuttig, Bettina: *Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies*. Bielefeld: transcript 2016, S. 251.

59 Brown, Laura S.: »Not Outside the Range. One Feminist Perspective on Psychic Trauma.« In: *Psychoanalysis, Culture and Trauma* 48/1 (1991), S. 119–133, hier S. 121.

jene des ICD-10 konstruieren mithin ein normativ wirkendes »reales« Trauma, in dessen Windschatten verdeckte Traumata gedeihen:

> Real trauma is often only that form of trauma in which the dominant group can participate as a victim rather than as the perpetrator or etiologist of the trauma. The private, secret, insidious traumas to which a feminist analysis draws attention are more often than not those events in which the dominant culture and its forms and instituions are expressed and perpetuated.[60]

Wenn ich dafür plädiere, *Schnee Weiß* als posttraumatischen Textkörper zu lesen, dann verstehe ich Trauma mit der Literaturwissenschafterin Ann Cvetkovich als Trope, die an der Schnittstelle von Politik und Emotion operiert: »As a name for experience of socially situated political violence, trauma forges overt connections between politics and emotion.«[61] Ein solcher Traumabegriff ermöglicht die Sichtbarmachung unterschiedlich ausgeprägter Verletzungen, die Macht- und Herrschaftsverhältnisse am Individuum hinterlassen. Vor diesem Hintergrund erweisen sich nicht nur Naturkatastrophen, Kriege oder Tatbestände sexuellen Missbrauchs als potenziell traumatisierend. Auch Ausformungen verletzender Rede und spezifische Praxen des Invektiven, die sich im Sinne Nietzsches mnemotechnisch und schmerzhaft in den Körper einschreiben, werden dadurch als Traumata erfahrbar.[62]

Obschon *Schnee Weiß* konkrete Fälle von sexualisierter Gewalt im österreichischen Skisport verhandelt, verzichtet der Text sowohl auf die Benennung von Opfern und Täter*innen als auch auf eine Beschreibung und Illustrierung der Gewalthandlungen, die zur Anzeige gebracht worden sind. Vielmehr macht *Schnee Weiß* die Aus- und Nachwirkungen von Machtmissbrauch spürbar und inszeniert das *sprachlose Entsetzen*, zu dem Traumata führen (können).[63] Bevor

---

60 Ebd., S. 122.

61 Cvetkovich, Ann: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press 2003, S. 2.

62 Zum Phänomen der verletzenden Rede vgl. v.a. Butler, Judith: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge 1997. In Bezug auf Praktiken des Invektiven vgl. die Projekte und Publikationen des interdisziplinär organisierten SFB 1285 *Invektivität – Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung* unter der Leitung von Lars Koch: https://tu-dresden.de/gsw/sfb1285 [Zugriff am 28.8.2019].

63 Der Psychiater und Traumaforscher Bessel van der Kolk bemerkt, dass die Fähigkeit, Gefühle in Worte zu fassen, bei vielen Traumatisierten in Mitleidenschaft gezogen worden ist. Emotionen können dann nur mehr in Form einer körperlichen Dysfunktion ausgedrückt werden (vgl. van der Kolk, Bessel A.: »Die Vielschichtigkeit der Anpassungsprozesse nach erfolgter Traumatisierung: Selbstregulation, Reizdiskriminierung und Entwicklung der Persönlichkeit.« In: Mc-

ich nun exemplarische Techniken einer posttraumatischen Ästhetik skizzieren werde, die durch Jelineks dramaturgische Verfahren zur Anwendung gelangen, möchte ich zunächst noch darauf eingehen, wie sich traumatisierende Erlebnisse grundsätzlich in Körper einschreiben.

Der französische Psychiater und Psychotherapeut Pierre Janet stellte bereits Anfang des 20. Jahrhunderts fest, dass Traumatisierungen ausgeprägte Formen von Amnesie nach sich ziehen. Darüber hinaus bemerkte er die fehlende Fähigkeit von aufgewühlten Menschen, Erinnerungen neutral zu verbalisieren. Eine traumatisierte Person erscheint in seinen Augen als »unfähig, die Schilderung zu machen, die wir als narrative Erinnerung bezeichnen, und bleibt doch mit [der] Situation konfrontiert.«[64] Das traumatisierte Opfer verharrt infolgedessen in einem Zustand des sprachlosen Entsetzens, in dem es nicht möglich ist, das, was geschehen ist, mit Worten auszudrücken. Janet nimmt mit dieser Beobachtung eine Erkenntnis vorweg, die durch neuere neurobiologische Modelle gestützt wird. Diese Modelle verstehen die PTBS nicht mehr als Angststörung, sondern als spezifische Störung des Gedächtnisses.[65]

Heute geht die Kognitionswissenschaft von einer eigenen Gedächtnisfunktion aus, die für die Abspeicherung und den Abruf von Lebensereignissen zuständig ist. Die meisten Theorien unterscheiden dabei mindestens zwei Unterformen des episodischen Gedächtnisses. Das deklarative Gedächtnis ermöglicht die zeitliche und räumliche Kontextualisierung von Ereignissen. Es wird gemeinhin auch als »kaltes Gedächtnis« bezeichnet. Das »heiße Gedächtnis« wiederum inkludiert die sensorisch-perzeptuellen Details von Ereignissen sowie die emotionalen Dispositionen, die mittels eines assoziativen Netzwerks miteinander verwoben sind. Zum besseren Verständnis der Funktionsweise dieser Gedächtnisformen greifen die Psychotraumatolog*innen Neuner, Schauer und Elbert auf das Beispiel einer Erinnerung an Meeresrauschen zurück.[66] Im Unterschied zum Gedächtnisabruf im kalten Gedächtnis werde

---

Farlane, Alexander C./van der Kolk, Bessel A./Weisaeth, Lars (Hg.): *Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 169–194, hier S. 181.

64 Pierre Janet, zit.n. van der Kolk, Bessel A.: »Trauma und Gedächtnis.« In: McFarlane, Alexander C./van der Kolk, Bessel A./Weisaeth, Lars (Hg.): *Traumatic Stress*, S. 221–240, hier S. 227.

65 Vgl. Bering, Robert/Schedlich, Claudia/Zurek, Gisela: »Psychotraumatologie und PTBS.« In: *DNP* 17 (2016), S. 40–50, hier S. 42.

66 Vgl. zum folgenden Absatz: Neuner, Frank/Schauer, Maggie/Elbert, Thomas: »Narrative Exposition.« In: Maercker, Andreas (Hg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Heidelberg: Springer 2013, S. 327–350, hier S. 331.

bei der Erinnerung durch das heiße Gedächtnis nicht nur *gewusst*, wie sich das Meeresrauschen angehört hat – die Erinnerung daran werden während des Abrufs vielmehr *wiedererlebt*, und zwar einschließlich der physiologischen Reaktionen wie Herzfrequenz oder Muskeltonus, die die erinnerte Situation begleitet haben. Im Zuge einer posttraumatischen Belastungsstörung wirkt sich das Zusammenspiel von Nervensystem und Stresshormonen, das Menschen in traumatisierenden Situationen in Alarmbereitschaft versetzt, drastisch auf die Verarbeitung und Abspeicherung von solchen Erlebnissen aus. Einerseits reagieren die Mandelkerne (Amygdalae) mit einer gesteigerten Aktivität, was zu einer intensiven Einspeicherung in das heiße Gedächtnis führt. Gleichzeitig antwortet die Hippocampus-Region, die für die (autobiografische) Kontextualisierung wesentlich ist, sehr empfindlich auf Stressoren: »Die kontextuelle Vernetzung von sensorischen Cues, die Angst und Schrecken auslösen, unterbleibt, und der Horror zieht somit in die Gegenwart ein.«[67] Die fehlende Verknüpfung bringt eine spezifische Sprachlosigkeit hervor, die als Kernsymptom posttraumatischer Belastungsstörungen gilt.

In *Schnee Weiß* wird eine solche Sprachlosigkeit auf paradoxe Weise hörbar – und zwar in jenem Moment, in dem das Ich der alternden Autorin zur Sprache kommt und sich dabei mit einem verstummten Instrument gleichsetzt: »Auch aus mir sind einst viele Instrumente erklungen, jetzt bin ich stumm, solang ich spreche jedenfalls« (SW, S. 26). Wir haben es folglich mit einem autopoietisch organisierten, beredten Schweigen zu tun, das um das Unaussprechliche kreist, ohne es benennen zu können: »Ich habe niemandem etwas zu sagen, kann aber nicht aufhören, tut mir leid. Bin außer mir vor Entsetzen, alle andren sind auch außer mir, die Glücklichen!, sie sind gegangen, sie können es nicht mehr hören, ich sing mein Lied, soll ich?« (SW, S. 26). Das Ich, das hier hörbar wird, offenbart sich als von sich selbst und den anderen entfremdet, als abgespalten. Es ist nicht in der Lage, das traumatisierende Erlebnis mitzuteilen.

Die Sprachlosigkeit, die Jelinek in dieser konkreten Passage inszeniert und die als leitendes Prinzip des gesamten Theatertexts dechiffriert werden kann, erweist sich mit Neuner, Schauer und Elbert als »Schnittstelle zur gesellschaftlichen Bedeutung von staatlicher und familiärer Gewalt. Regelhaft sind die Opfer damit konfrontiert, dass selbst nahe Bezugspersonen nicht daran interessiert sind, sich die oftmals grauenhaften Geschichten anzuhören.«[68] Aus neurophysiologischer Sicht sind traumatische Erlebnisse derartig intensiv mit Gefühlen von Angst, Hilflosigkeit und Scham verbunden, dass sie das Zusammenspiel der Gedächtnissysteme nachhaltig stören. Gehirn und Geist werden von ihnen

67 Ebd., S. 331.
68 Ebd., S. 329.

in einen »Ausnahmezustand«[69] versetzt. Die Abspeicherung des traumatisierenden Ereignisses in die Lebensgeschichte gelingt nicht bzw. wird massiv eingeschränkt. »Das Trauma bleibt ein Fremdkörper, der nicht zum Bestandteil der eigenen Biografie werden kann […].«[70] Dieser Ausfall des autobiografischen Gedächtnisses kann vor allem bei Opfern von politischer und wiederholter sexueller Gewalt katastrophale Auswirkungen haben. So hält die Soziologin Gabriele Rosenthal fest, dass bei vielen Holocaust-Überlebenden »ganze Lebensphasen in den Bereich der Sprachlosigkeit [versinken] und […] dem Biographen nur noch in einzelnen Bruchstücken, Bildern und Stimmungen zugänglich [sind].«[71] Dies wirkt sich potenzierend auf die posttraumatisch entwickelte Sprachlosigkeit aus und schützt gleichzeitig die Täter*innen.

In Jelineks Arbeiten für das Theater, die grundsätzlich um die Sprachlosigkeit infolge des Katastrophischen kreisen, manifestiert sich das Traumatische bereits in der Textstruktur. Wir haben es mit Anhäufungen von (Sinn-)Fragmenten zu tun, die sich jeder narrativen Struktur entziehen und die in keinerlei kausaler, räumlicher oder temporaler Beziehung zueinander stehen. Unterschiedliche Intertexte werden von der Autorin übereinandergeschichtet, ohne »sinnvoll« miteinander verknüpft zu werden. Das, was durch dieses Verfahren hervorgebracht wird, ist nicht nacherzählbar. Stattdessen stechen bestimmte Motive und Bilder ins Auge, die flashbackartig immer wieder im Text rekurrieren und bekannte (Satz-)Muster aufrufen. In *Schnee Weiß* ist es die mehrfach semantisch aufgeladene Kuh, deren Gebrüll »[v]ierzig Jahre zu spät, ein gefrorner Ton, Gebrüll damals, Geschrei heute« (*SW*, S. 5) an mehreren Stellen hörbar wird. Dieses Geräusch hallt in den akustischen Verben *tönen* (*SW*, S. 13, 16, 22, 23, 24, 27, 61) und *klingen* (*SW*, S. 15, 23, 26, 73) nach und lässt dadurch ein intrusives, auf sensorischer, emotionaler, kognitiver und somatischer Ebene wirksam werdendes Wiedererleben traumatisierender Situationen erfahrbar werden. Gleichzeitig wird dadurch die symptomatische Ignoranz adressiert, mit der traumatisierte Opfer so oft konfrontiert werden: »Was ängstigt ihr euch heute, es ist verjährt, es ist längst verjährt euer Geräusch […]« (*SW*, S. 17).

---

69 Ebd., S. 329.

70 Ebd., S. 329. Vgl. dazu auch Neuner, Frank et al.: »Narrative Exposure Therapy for the Treatment of Traumatized Children and Adulescents (KIDNET): From Neuro-Cognitive Theory to Field Intervention.« In: *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America* 17 (2008), S. 641–664.

71 Rosenthal, Gabriele: »Traumatische Familienvergangenheiten.« In: Dies. (Hg.): *Der Holocaust im Leben von drei Generationen*. Gießen: Psychosozial Verlag 1997, S. 35–50, hier S. 40.

In diesem Kontext ist auch das Verfahren der sylleptischen Metonymie hervorzuheben,[72] das in *Schnee Weiß* immer wieder zur Anwendung gelangt. In der folgenden exemplarisch herausgegriffenen Passage setzt Jelinek diese ästhetische Strategie im Rückgriff auf die derben sexualisierten Späße der Satyrn ein:

> Jede Frau hat eine **Spalte**, bei der man sie ergreifen und woanders hinstellen kann, wo man nicht gleich auf sie reinfällt, und still sich selbst befriedigen, wenn kein andrer da ist; jede hat eine, hat jede einen Gott?, einen Gott?, einen Gott? Wahrhaftig nein, nicht jede hat einen, halt!, rückt nicht so schnell vor, da steckt eine fest in ihrer **Spalte**, rettet sie!, wer hat die **Spalte** bloß dorthin getan, dem gehört eine ins Gesicht, die Füße sind zu beschäftigt, die erwischen wir nicht, diese blöde **Spalte**!, da mußte einer ja irgendwann reinfallen, man muß auf diese **Spalte** hereinfallen, wenn sie schon mal da ist, selbst wenn man sie überhaupt nicht sieht, weil man sie nicht gesehen hat, Schnee drüber, was soll man machen, wenn der Berg einem so bereitwillig seine **Spalten** öffnet […]. (SW, S. 2–3, Herv. SF)

Das Wort »Spalte« oszilliert hier in seiner materiellen Bedeutung als Bezeichnung einer Öffnung in der Gletscheroberfläche, die eine potenzielle Gefahr für Mensch und Tier darstellt, und der pejorativen bzw. invektiven Bezeichnung des weiblichen Geschlechtsorgans, das Pars pro Toto zur Degradierung der Frau verwendet wird. Was die »Spalte« auf substantivischer Ebene suggeriert, bewirken auch die Verben »einfädeln«, »verkeilen« und »gleiten«, auf die man später im Text trifft. All diesen Ausdrücken ist eine spezifische Ambivalenz gemein: Sie erlauben sowohl Assoziationen zum Skisport als auch zum Geschlechtsakt. Jelinek kleidet dadurch die publik gewordenen Missbrauchsfälle im österreichischen Skiverband in eine Sprache, die die infolge von Gewalt an Frauen zur Anwendung gelangenden Vertuschungs-, Verharmlosungs- und Verdrängungsmechanismen radikal entlarvt.

Teil der spezifischen Dramaturgie, die Jelinek im Befragen von Traumatisierungsprozessen entwirft, sind zudem unterschiedliche Stilfiguren der Wiederholung. So treffen wir in *Schnee Weiß* häufig auf Anaphern (»Jeder haut auf uns hin, jeder haut auf uns hin […]« (SW, S. 12)), aber auch auf die Stilmittel der Anadiplose (»jede hat eine, hat jede einen Gott?, einen Gott?, einen Gott?« (SW, S. 2)) oder der Epanodos (»Feiern und fahren, fahren und feiern« (SW, S. 7)). Allen diesen rhetorischen Figuren ist eine symptomatische verstärkende Wirkung

72 Zur Kategorie der Metonymie bei Jelinek vgl. Biebuycj, Benjamin/Martens, Gunther: »Metonymia in memoriam. Die Figürlichkeit inszenierter Vergessens- und Erinnerungsdiskurse bei Günter Grass und Elfriede Jelinek.« In: De Winde, Arne/Gilleir, Anke (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach* 1989. Amsterdam/New York: Rodopi 2008, S. 243–272.

gemein, die die Aufmerksamkeit der Zuhörenden/Lesenden auf das Repetitive lenkt. Ohne die von der Skiläuferin Werdenigg publik gemachten Missbrauchsfälle explizit zu schildern, setzt *Schnee Weiß* das Traumatische dieser wieder und wieder durchlebten Ereignisse in Szene. Die Erinnerungsspuren, die der Theatertext dadurch legt, gehorchen einer eigentümlichen Aporie: Sie lassen Gewalt einerseits zutage treten, andererseits aber auch verschwinden. Diese Dialektik von Zeigen und Verdecken spiegelt sich in dem speziellen Verhältnis von Haupt- und Nebentext, das Katharina Pewny für *Ein Sportstück* konstatiert hat und das auch in *Schnee Weiß* augenfällig wird:

> **Die Frau:** (*ziemlich ramponiert, blutend, vom Engel gestützt*) Ihr allerliebsten Freundinnen, denen das auch passiert ist, ihr konntet nachher sagen: wie im Fieber, wir wußten nichts, verstanden nichts, sind aber gezeichnet, zuerst bezeichnet, dann gezeichnet, wie der Schnee, in den jemand hineinschifft. Die Männer können das, mit ihrer Pisse zeichnen, das ist noch weit entfernt von Lust, oder vielleicht gleich höchste Lust des Schaffens, denn das macht einer ganz allein, endlich allein! (SW, S. 41)

Der Nebentext *zeigt* einen verwundeten, beschädigten Körper, der geschlechtlich codiert ist – er gehört einer »Frau«. Die genderspezifische Zuschreibung erweist sich als potenziell traumatisierend (*zuerst bezeichnet, dann gezeichnet*). Der Text be-schreibt dadurch eine Beobachtung, die Bettina Wuttig in ihrer Publikation *Das traumatisierte Subjekt* angestellt hat: »Geschlechternormen wirken unmerklich immer wieder wie (traumatisierende) Ereignisse, an und durch eine(r) vitale(n) Dimension.«[73] Die Gewalt, die damit einhergeht, tritt in *Schnee Weiß* jedoch im Sprechtext nicht explizit zutage. Wenn Jelinek den männlichen Urin in Szene setzt, der die Frau – die mit weichem, weißem, unberührtem Schnee assoziiert wird – gewissermaßen markiert, dann schreibt sich etwas nicht nur metaphorisch, sondern organisch und vital in eine Oberfläche ein. Geschlecht offenbart sich hier mit Wuttig als »politische Kategorie«, die »über mnemotechnische Prozesse in die Körper [gelangt].«[74] Folgerichtig demonstriert *Schnee Weiß*, dass Geschlecht nicht nur eingeübt und performt, sondern auch erinnert wird – und zwar schmerzhaft. Der *be*zeichnete Körper wird hier zum *ge*zeichneten Körper, der fiebert, vergisst und verdrängt. »Da war einmal irgendein Vorgang, und so wie jetzt habe ich mich danach plötzlich ganz hinten wiedergefunden, genauso, wie Sie mich jetzt betrachten, also jedenfalls teilweise. Ein Vorgang, der an das Haltmachen der Erinnerung bei **traumatischer Amnesie** gemahnt« (SW, S. 51, Herv. SF).

---

73 Wuttig, Bettina: *Das traumatisierte Subjekt*, S. 137.
74 Ebd., S. 275.

Jelinek beschreibt nicht nur einen Prozess psychischer und somatischer Dissoziation – sie labelt diesen gleichzeitig explizit als Folge einer Traumatisierung. Wie so oft in ihren Theatertexten trotzt die Autorin mithin der vermeintlichen Unmöglichkeit, dem, was sich der Sprache entzieht, mit Sprache zu begegnen. Sie arbeitet kontinuierlich an einem Theater, das sich jenseits von erzählbaren Erfahrungen situiert, das *nach* dem Trauma zu verorten ist. Wie aber tritt das sogenannte Posttraumatische in Theatertexten hervor, die (noch) auf eine Fabel zurückgehen? Dieser Frage nähere ich mich nun abschließend mit Blick auf Euripides' *Bakchen*, die Jelinek in *Schnee Weiß* intertextuell aufgreift.

4.7 Ästhetiken des Dissoziativen

Das ikonografische Zitat der Pronomosvase, das Jelinek in die Online-Publikation von *Schnee Weiß* einarbeitet, beschwört nicht nur den genuin performativen Impetus von Jelineks Theatertexten. Es stellt darüber hinaus ein Scharnier dar, das die beiden in *Schnee Weiß* zitierten antiken Prätexte *Die Bakchen* und *Die Satyrn als Spürhunde* miteinander verbindet. Wie Mark Griffith anschaulich demonstriert hat, verbildlicht die Pronomosvase – die in der Forschung in Seite A und Seite B unterteilt wird – die untrennbare Verstrickung von Tragödie und Satyrspiel, indem sie sowohl Schauspieler des »hehren« Genres wie auch Satyr-Choreuten abbildet.[75] Zudem zeigen die beiden Seiten der Vase sowohl mythologische Szenen rund um den (Theater-)Gott Dionysos als auch die (theaterspezifische) Aufführungsrealität von Tragödie und Satyrspiel. Mit anderen Worten: Eine Seite der Vase illustriert Dionysos, die Satyrn und die Mänaden als mythologische Figuren, während die andere Seite Schauspieler, Musiker und Satyr-*Choreuten* auftreten lässt. So wie Tragödie und Satyrspiel miteinander verknüpft sind, erweisen sich beide Seiten der Pronomosvase als ineinander verschlungen: Sie spielen zusammen und bedingen sich gegenseitig.

---

75 Vgl. Griffith, Mark: *Greek Satyr Play*, S. 135f.; Easterling, Patricia E.: »A Show for Dionysus.« In: Dies. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 36–53; Hall, Edith: »Tragic Theater. Demetrios' Rolls and Dionysus' Other Women«, S. 163. Zur Bedeutung des Dionysoskults für die Tragödie vgl. Winkler, John J./Zeitlin, Froma (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press 1990.



Abbildung 14: *Apulischer Volutenkrater (Pronomosvase). Pronomos-Maler. Detail. Museo Archeologico Nazionale di Napoli 3240. Um 400 v. Chr. Aus: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): The Pronomos Vase and its Context. Oxford: Oxford University Press 2010, S. XVf. (Inlay).*

Diese Verknüpfungen von Satyrspiel und Tragödie sowie von Mythos und Theatralität, die das Artefakt der Vase zum Vorschein bringt, manifestieren sich in *Schnee Weiß* mittels der intertextuellen Verwebung eines spezifischen Satyrspiels (nämlich *Die Satyrn als Spürhunde*) und der *Bakchen*-Tragödie des Euripides. Wenn nun ausgerechnet die *Bakchen* zitiert werden, dann ruft Jelineks Theatertext dadurch einmal mehr den Dionysoskult in Erinnerung, der für die Rezeption der Pronomosvase und für das Verständnis des Satyrspiels so zentral ist. In den *Bakchen* fungiert dieser Kult um den Theatergott als Motor der tragischen Erfahrung und lässt dabei das immense Gewaltpotenzial erfahrbar werden, das der antiken Diskursform der Tragödie grundsätzlich inne ist. Und doch ist die Ästhetik der Gewalt, die Euripides in den *Bakchen* entwirft, in ihrer Drastik und in ihrem grenzüberschreitenden Potenzial beispiellos in der griechischen Tragödie: Wenn Agaue in der finalen Szene mit dem Kopf ihres eigenen Sohnes erscheint, dann vollzieht sie dadurch die Tatbestände Kindsmord, Kannibalismus und Menschenopfer und ruft mithin drei Tabus auf, die im Laufe der Zeit nichts von ihrer Gültigkeit verloren haben. Interessant daran ist aber nicht ausschließlich, *was* hier gezeigt wird, sondern vielmehr *wie* dies geschieht. Eine genauere Beobachtung dessen nämlich lässt uns die *Bakchen*-Tragödie als Vorläuferin einer posttraumatischen Ästhetik lesen, die in Jelineks Fortschreibung so deutlich zutage tritt.

Rufen wir uns den Verlauf der Tragödie in Erinnerung: Thebens König Pentheus weigert sich, dem neuen Gott Dionysos zu huldigen. Daraufhin rächt sich Dionysos an ihm, indem er Agaue, die Mutter des Pentheus, in Raserei versetzt.

Im Wahn tötet Agaue ihren eigenen Sohn, den sie für ein wildes Tier hält. *Wie* sich dieses blutrünstige Massaker abspielt, wird in der Tragödie bzw. auf der Bühne nicht gezeigt, sondern a posteriori von einem Boten berichtet. An diesen Botenbericht schließt sich eine Ecce-Szene an, in der Agaue nach und nach *zu sich kommt*. Die Szene beginnt damit, dass Agaue stolz mit ihrer Siegestrophäe auftritt. In Händen trägt sie den Kopf ihres eigenen Sohnes Pentheus, den sie jedoch – noch dem von Dionysos bewirkten Wahn verfallen – für den Kopf eines Berglöwen hält. Der Chor weiß um die Verblendung Agaues und fordert sie auf, ihre Beute den Mitbürger*innen zu *zeigen*: »Zeig nun, Unsel'ge, deine Siegesbeute den/Mitbürgern, deinen Fang, mit dem du heimgekehrt!« (Eur. *Ba.* 1200f.). Die darauffolgende Szene spannt sich zwischen dem Jagdstolz der Agaue, die ihrem Sohn den Fang präsentieren will, und dem Horror des wissenden Chors auf.

Mit dem Auftritt des Kadmos folgt nun der zweite Abschnitt der Ecce-Szene. Kadmos fordert die Diener auf, Pentheus' Leichenteile, die nach mühevoller Suche endlich zusammengetragen werden konnten, zu präsentieren. An die Zeige-Geste, die der gesamten Ecce-Szene eingeschrieben ist, knüpft sich die schleichend aufkommende Erkenntnis der Agaue. Oskar Werner übersetzt die dazugehörige Schlüsselpassage wie folgt:

> **Kadmos:**
> Weh, weh, kommt die Erkenntnis euch, was ihr getan,
> Leid leidet ihr dann, furchtbar! Doch wenn bis zum
> Schluß
> In diesem Zustand stets ihr bleibt, in dem ihr seid,
> Nicht glücklich zwar, glaubt ihr euch doch nicht ohne Glück.
> **Agaue:**
> Was ist nicht gut dran oder gibt zur Trauer Grund?
> **Kadmos:**
> Zuerst zum Himmel sende deine Augen hin!
> **Agaue:**
> Nun gut; doch warum rätst du mir, ihn anzuschauen?
> **Kadmos:**
> Ist's noch der gleiche, oder siehst du anders ihn?
> **Agaue:**
> In hellerm Glanz als früher, göttlich heiterer.
> **Kadmos:**
> Und was die Seele dir verstört, ist es noch da?
> **Agaue:**
> Ich weiß nicht, was du sagen willst. Doch werd ich mir
> Bewußt, daß gegen früher anders wird mein Sinn. (Eur. *Ba.* 1259–1270)

Während die Glieder des zerrissenen Pentheus dem Publikum gezeigt werden, beginnt Agaue also, die Puzzleteile der Erinnerung an die eigens verübte Ge-

walttat nach und nach zusammenzusetzen. Es ist ihr noch nicht möglich, das Geschehen zu rekonstruieren. Ihr amnestischer Zustand deutet auf eine Form der psychischen Dissoziation, die als typische Reaktion infolge eines traumatisierenden Ereignisses gilt. Als »dissoziativ« wird gemäß der ICD-10 ein »teilweiser oder völliger Verlust der normalen Integration der Erinnerung in die Vergangenheit, ins Identitätsbewusstsein, in die Wahrnehmung unmittelbarer Empfindungen sowie in die Kontrolle von Körperbewegungen«[76] verstanden. Dieser Verlust verläuft bei Agaue akut in direkter Verbindung mit dem traumatisierenden Ereignis, das im Zuge der traumatischen Stresssituation nicht zulänglich im autobiografischen Gedächtnis abgespeichert worden ist.

Zu Beginn des Gesprächs mit ihrem Vater Kadmos kann Agaue das entsetzliche Erlebnis (noch) nicht kontextualisieren. Im Verlauf der Stichomythie (die sich nunmehr wie ein Patient*innengespräch liest[77]) zwingt Kadmos dann seine Tochter zur Erkenntnis, indem er auf ihren Sehsinn setzt – d.h. auf einen Sinn, der bislang abgespalten gewesen zu sein scheint. Tatsächlich traut Agaue ihren Augen zunächst nicht, bis sie die Auswirkung der verübten Gewalt de facto *erkennt*:

> **Agaue:**
> Ha, was erblick ich? Was trag ich in Händen da?
> **Kadmos:**
> Blick nur drauf hin; erkenne deutlich, was es ist!
> **Agaue:**
> Ich sehe größtes Leid, ich Unglückselige! (Eur. *Ba.* 1280–1282)

Die wiederkehrende Erinnerung nun lässt Agaue den eigenen Herzschlag intensiv empfinden: »Sprich; in Erwartung was du sagst, klopft mir mein Herz« (Eur. *Ba.* 1288). Das Tragödienpublikum wird hier Zeuge einer unwillkürlichen Wahrnehmung von Agaues autonomem Nervensystem. Das klopfende Herz, von dem Agaue spricht, verweist auf eine Empfindung, die der Trauma-Therapeut Peter Levine zum Wahrnehmungskanal *sensation* zählt. Dieser Wahrnehmungskanal setzt sich darüber hinaus aus dem kinästhetischen Gewahrsein (Muskel-

76 Plag, Hans/Rahn, Ewald/Ströhle, Andreas: »Der sich und Andere bemühende Mensch (neurotisches Handeln, Persönlichkeitsstörungen und Psychosomatik).« In: Dörner, Klaus et al. (Hg.): *Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie und Psychotherapie.* Köln: Psychiatrieverlag 2019, S. 425–492, hier S. 445.

77 Vgl. Zeppezauer, Dorothea: *Bühnenmord und Botenbericht*, S. 204. In der Forschung wurde das Vorgehen des Kadmos mehrmals mit psychotherapeutischen Strategien zur Behandlung von amnestischen Symptomen enggeführt (vgl. hierzu exemplarisch Devereux, Georges (Hg.): *Psychoanalysis and the Occult.* New York: International Universities Press 1970, S. 41).

anspannung, Bewegungsimpulse), der Propriozeption (Wahrnehmung der eigenen Körperteile im Verhältnis zueinander und zur Umgebung) und dem vestibulären System (Gleichgewichtssinn) zusammen.[78] Er bildet einen von insgesamt fünf Kanälen, die laut Levine in ihrem Zusammenspiel die Erfahrungen jedes Individuums ausmachen: *sensation*, *image*, *behaviour*, *affect* und *meaning* (SIBAM). Unter Dissoziation versteht Levine eine Spaltung dieser unterschiedlichen Elemente.[79]

Eine solche Spaltung wird auch bei Agaue erkennbar. Das von ihr selbst beobachtete und verbalisierte Herzklopfen lässt an eine spezifische Form der Dissoziation denken, der im psychotraumatologischen Kontext mit dem Begriff des Hyperarousal begegnet wird. Unter Hyperarousal versteht man

> […] a condition in which the patient's nervous system is always on alert for the return of danger. This symptom cluster includes hypervigilance, insomnia, difficulty concentrating, general irritability, and an extreme startle response. Some clinicians believe that this abnormally intense startle response may be the most characteristic symptom of PTSD […].[80]

Aktuell stuft das *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-IV-TR) Hyperarousal als eines der drei Symptomcluster der PTBS ein (neben Intrusion/Wiedererleben und Numbing).[81] Im Kontext der Tragödie regt der Begriff dazu an, die durch Agaue vorgeführte Wirkmacht von *phobos* und *eleos* einer neurophysiologischen und psychologischen Revision zu unterziehen – was an dieser Stelle nicht hinlänglich geschehen kann.

Am deutlichsten tritt das Unvermögen Agaues, das Geschehene be-greifen zu können, in der finalen Passage der Stichomythie zwischen Agaue und Kadmos zutage. Dort heißt es:

> **Agaue:**
> Der teure Leib des Sohns – wo ist er, Vater, sprich!
> **Kadmos:**
> Was ich mit Mühe aufgespürt – ich bring es hier.
> *(Winkt den Trägern.)*

78 Vgl. Levine, Peter: *Trainingsmanual zur Weiterbildung in der körperorientierten Traumaarbeit Somatic Experiencing*. Murnau: Akademie für somatische Integration 2006.

79 Vgl. ebd. und Levine, Peter: *Sprache ohne Worte. Wie unser Körper Trauma verarbeitet und uns in die innere Balance zurückführt*. München: Kösel 2011, S. 178f. Vgl. dazu ferner Wuttig, Bettina: *Das traumatisierte Subjekt*, S. 240f.

80 Johnson, Sharon L.: *Therapist's Guide to Posttraumatic Stress Disorder Intervention*. Amsterdam/Boston: Academic Press 2009, S. 8.

81 Ebd., S. 4.

Agaue:
Ist es ein Ganzes, Glied zu Glied gefügt, wie's ziemt?
Kadmos:
Zum Ordnen blieb bei all dem Suchen nicht die Zeit.
(Agaue sieht die auf der Bahre liegenden Körperteile.)
Agaue:
O grausam, arg zerstörter – meines Sohnes Leib!
(Verhüllt ihr Haupt.) (Eur. *Ba.* 1298–1307)

Sobald Agaue die ihr vorgeführten Leichenteile des Sohnes erblickt, fügen sich ihre eigenen Erinnerungsbruchstücke zusammen. Agaue erkennt ihre Tat und macht dadurch die Doppelfunktion des Ecce begreifbar, auf die Dorothea Zeppezauer hingewiesen hat: »Den Toten allein zu zeigen, reicht nicht aus, denn er muss auch erkannt werden, um dann anschließend, in dem nicht erhaltenen Teil der Tragödie, beklagt zu werden.«[82] Erst das Eingliedern des traumatisierenden Ereignisses in das autobiografische Gedächtnis ermöglicht mithin die kathartisch fungierende Klage. Somit erweist sich die Ecce-Szene der *Bakchen* als posttraumatische Szene par excellence; sie beinhaltet unterschiedliche Coping-Strategien, die Menschen infolge von zutiefst verstörenden und verwundenden Ereignissen entwickeln, und verweist auf eine Ästhetik des Dissoziativen, die in all ihrer Eindrücklichkeit in Jelineks Theatertext *Schnee Weiß* nachlebt.

82 Zeppezauer, Dorothea: *Bühnenmord und Botenbericht*, S. 206. In der einzigen Überlieferung der *Bakchen* (d.h. in der byzantinischen Handschrift) fehlt nach Vers 1329 eine längere Passage. Was folgte, ist einerseits durch den Rhetor Apsines bekannt, laut dem Agaue sodann die Glieder ihres Sohnes einzeln beklagt, und andererseits durch Gregor von Nazianz überliefert, der einige Verse des verlorenen Textes für die *Compositio Membrorum* verwendete (vgl. ebd., S. 201, FN 534).

5 Vibrant Matter
Von tobenden Waffen, klagenden Geigen und vielsagenden Textilien

Hat ein Hut Bekannte
Oder lebt er allein
Haben Möwen Verwandte
Kann eine Schulter traurig sein?
Hildegard Knef

Jelineks Tragödienfortschreibungen billigen dem Menschen eine paradoxe (Un-)Sichtbarkeit zu. Einerseits rücken sie seine zerstörerische Kraft im Rekurs auf die Hybris tragischer (Anti-)Helden wie Agamemnon (*Ein Sturz*), Herakles (*Wut*) oder Ödipus (*Am Königsweg*) ins Zentrum. Andererseits treten Menschen bei Jelinek als solche nicht zutage. Ihre Theatertexte führen bekanntlich keine psychologisch konzipierten Figuren ins Spiel. Vielmehr lassen sie Sprachmasken auftreten, hinter denen sich oftmals lediglich ein indeterminiertes, rätselhaftes Ich oder ein Wir verbirgt. Darüber hinaus finden wir in diesen Texten Entitäten, die das sogenannte Humane überschreiten. Worauf aber verweist diese spezifische Ästhetik?

Jelineks Strategie der Vermischung von Organischem und Anorganischem begegnet bereits in ihren frühen Theatertexten. In *Raststätte oder: Sie machens alle* etwa verabreden sich die beiden auftretenden Frauen mit zwei Männern, die als Elch und Bär verkleidet sind. Wir haben es also mit einem Kostümierungsszenario zu tun, bei dem sich, wie es Christian Schenkermayr auf den Punkt bringt, »das zentrale Karnevalsmotiv, für einen Tag in eine andere Rolle zu schlüpfen, mit einer zotigen Variation des klassischen Märchenmotivs der Metamorphose von Mensch zu Tier und umgekehrt [verbindet].«[1] Transformativen

1 Schenkermayr, Christian: »Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks.« https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xende-des-mythos.pdf [Zugriff am 14.10.2020].

Prozessen liegt auch die Figur des Fleischers in *Stecken, Stab und Stangl* zugrunde, wie wir folgender Regieanweisung entnehmen können: »[…] *er ist übrigens in rosa Häkelkleidung mit Häkelschürze und trägt einen gehäkelten Schweinskopf über seinem eigenen, nimmt seinen Platz ein und überzieht ein, zwei faschierte Laibchen mit Häkel und überreicht sie Margit S., die die Laibchen an ihrer Kleidung festnäht.*«[2] Auch in Theatertexten wie *Der Tod und das Mädchen* I und II, *In den Alpen, Das Werk, Rechnitz (Der Würgeengel), Bambiland, Ulrike Maria Stuart, Das schweigende Mädchen* und *Das Licht im Kasten* spielen Plüsch, Plastik oder Pappmaschee tragende Rollen.[3] Bemerkenswerterweise heben die diesbezüglichen Regievorschläge oftmals die chimärische Prozesshaftigkeit von Kostümierung und Dekostümierung hervor. So treffen wir etwa in *Das schweigende Mädchen* auf eine Passage, in der es heißt: »**Die Plüschtiere:** (*ziehen langsam ihre Kostüme aus, abwechselnd, verschiedene Stadien des Aus- und Angezogenseins*).«[4]

Die in Jelineks Texten explizit zur Sprache gebrachten Materialien dienen aber nicht (nur) der Verwandlung einzelner Akteur*innen. Sie werden in metatheatraler Manier auch als solche in Szene gesetzt. Konstanze Fliedl hat in Bezug auf Materialien innerhalb von Jelineks Theatertexten Folgendes konstatiert: »Das Humanum wird in der Mediengesellschaft infantilisiert und bestialisiert zugleich. Aber diese Diagnosen werden auf Jelineks Bühne merkwürdig ›gepolstert‹, durch Plüsch eben und ›moosigen Samt‹[…]. Im Textilen ist das Humane verwirkt.«[5] Dem möchte ich hinzufügen, dass die von Fliedl als »Requisiten« bezeichneten Dinge, die innerhalb von Jelineks Theatertexten auftreten, über eine spezifische Wirkmacht verfügen, die sich erst im performativen Zusammenspiel mit anderen (menschlichen und mehr-als-menschlichen) Akteur*innen entfaltet. Ich schlage vor, die damit verbundene dramaturgische Strategie als eine *Ästhetik der Be-Lebung* zu lesen, die uns dazu einlädt, über die buchstäblichen

2 Jelinek, Elfriede: »Raststätte oder: Sie machens alle.« In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder: Sie machens alle. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 69–134, hier S. 22.

3 Zu Materialien innerhalb von Jelineks Theatertexten vgl. auch Kovacs, Teresa: »Criticizing ›Americanness‹, Criticizing ›Austrianness‹. Paul McCarthy, Mike Kelley, Elfriede Jelinek.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2016–2017*. Wien: Praesens 2017, S. 187–202.

4 Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen.* Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 217.

5 Fliedl, Konstanze: »Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten.« In: Bähr, Christine/Schößler, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution.* Bielefeld: transcript 2009, S. 313–331, hier S. 319.

und materiellen Strukturen (d.h. Verbindungen, Stoffe, Architekturen, technisches Equipment) innerhalb von Jelineks Theatertexten nachzudenken und die Arbeiten der Autorin vermehrt mit Positionen der New Materialisms und des Posthuman Feminism in Verbindung zu bringen.[6]

Die Elemente Erde und Wasser beispielsweise werden in Jelineks Tragödienfortschreibungen nicht nur explizit angesprochen – oftmals äußern sie sich auch selbst, etwa in *In den Alpen*, *Das Werk*, *Die Kontrakte des Kaufmanns* oder *Ein Sturz*. Das Sprechen, das diese Theatertexte evozieren, ist weder ein monologisches noch ein dialogisches. Es ist vielmehr ein symbiotisches Sprechen, das uns vor Augen führt, dass Agency immer als Effekt von Konfigurationen menschlicher und nichtmenschlicher Kräfte entsteht. Jelineks Texte scheinen dadurch eine Frage aufzurufen, die die politische Theoretikerin Jane Bennett in den Mittelpunkt ihrer einflussreichen Publikation *Vibrant Matter* gestellt hat: »How would political responses to public problems change were we to take seriously the vitality of (nonhuman) bodies?«[7]

Wenn Bennett von *vitality* spricht, dann versteht sie darunter die Kapazität von sogenannten Dingen, den menschlichen Willen zu beeinflussen und als eigenständige Akteur*innen in Erscheinung zu treten. Dadurch bricht Bennett radikal mit einer Vorstellung, die den meisten philosophischen Schulen des globalen Nordens seit Kant eingeschrieben ist – nämlich mit der Idee, dass Denken und Sein Hand in Hand gehen bzw. dass es keine von der menschlichen Erfahrung unabhängige Weltsicht geben kann. Einem Objekt eine innere Lebendigkeit zuzuschreiben, stellt für Bennett wiederum eine Möglichkeit dar, sowohl die Autonomie eines jeden Dings anzuerkennen als auch unsere Fähigkeit, Dingen sinnvoll zu begegnen, wenn sie uns dazu aufrufen. Anstatt das Konzept der Vitalität für die Beschreibung von Menschlichem zu reservieren, macht Bennett es für die ontologische Ergründung von Lebensmitteln, Steinen, Metall, Abfall und Stammzellen fruchtbar. Sie stützt sich dabei auf Bruno Latours Begriff des

---

6 Vgl. hierzu exemplarisch Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press 2007; Bennett, Jane: *Vibrant matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010; Braidotti, Rosi: *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press 2019; Braidotti, Rosi: *Posthuman Feminism*. Cambridge: Polity Press 2021; Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press 2010; Sheldon, Rebecca: »Form/Matter/Chora: Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism.« In: Grusin, Richard (Hg.): *The Non Human Turn*. Minneapolis: The University of Minnesota Press 2015, S. 193–222.

7 Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, S. VIII.

actor/actant, der sowohl auf Menschen wie auch auf Nichtmenschliche(s) anwendbar ist und sämtliche Entitäten mitmeint, d.h. alles, was imstande ist, Effekte zu erzeugen und Prozesse zu beeinflussen.

Im Glossar seiner Monografie *Politics of Nature* subsumiert Latour unter dem Begriff des *actor* »any entity that modifies another entity in trial; of actors it can only be said that they act; their competence is deduced from their performances; the action, in turn, is always recorded in the course of a trial and by an experimental protocol, elementary or not.«[8] Ausgehend davon verschreibt sich Bennett der Entwicklung eines Vokabulars, »that adresses multiple modes and degrees of effictivity, to begin to describe a more *distributive* agency.«[9] Das in diesem Zusammenhang von ihr entwickelte Konzept der *Thing-Power* erscheint mir für die Auseinandersetzung sowohl mit der griechischen Tragödie als auch mit Jelineks Fortschreibungen dieser Texte nutzbar. Bennett stützt sich auf einen Schlüsselsatz aus Spinozas *Ethik*, der da lautet: »*Unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur.*«[10] Aus Spinozas Terminus *res*, den sie mit *thing* übersetzt, und dem Begriff *conatus*, unter dem sie die Kraft versteht, die in jedem Körper zugegen ist, leitet sich ihr Konzept der *Thing-Power* ab, d.h. »the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.«[11]

Nirgendwo begegnet uns die animierende, agierende, Effekte evozierende Kapazität sogenannter Dinge eindrücklicher als in den Texten der alten Tragiker. Der purpurne Teppich in Aischylos' *Agamemnon*, das Schwert in Sophokles' *Ajax*, das giftige Kleid in Euripides' *Medea* – sie alle stellen Objekte dar, die in der Tragödie eine elementare dramaturgische Rolle spielen.[12] Sie provozieren überraschende Wendungen, rufen unerwartete Reaktionen sowohl innerhalb der *orchestra* als auch im *theatron* hervor und sorgen mit für die aufregendsten Momente, die die Tragödie hervorgebracht hat bzw. nach wie vor hervorbringt. Gleichzeitig fungieren diese Dinge für das Tragödienpublikum als Brückenbilder zwischen den Zeiten, wie die Gräzistin Melissa Mueller in

---

8 Latour, Bruno: *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press 2004, S. 237.

9 Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, S. VIII–IX.

10 Vgl. ebd., S. 3.

11 Ebd., S. 2 und S. 6.

12 In der philologisch ausgerichteten Tragödienforschung kam Objekten bis vor Kurzem keinerlei Beachtung zu. *Props* stellten jahrhundertelang einen »extraordinary blind spot in the study of Greek theatre«[506] dar, wie Rob Tordoff festgestellt hat (Tordoff, Rob: »Actors' Properties in Ancient Greek Drama.« In: Harrison, George/Liapes, Vaios (Hg.): *Performance in Greek and Roman Theatre*. Boston et al.: Brill 2013, S. 89-110, hier S. 89.

ihrer wegweisenden Publikation *Objects as Actors* hervorgehoben hat: »They are one of the primary media exploited by tragedy for bringing viewers into spatial, visual, and cognitive contact with the materials of the past as they were being used to explain the present.«[13] Objekte werden in der Tragödie – d.h. innerhalb der Texte und in den Aufführungen dieser Texte – nicht schlichtweg von menschlichen Akteur*innen gebraucht, getragen oder be-handelt, sondern entwickeln vielmehr ein spezifisches Eigenleben, eine Wirkmächtigkeit, die die ontologische Binarität von Mensch/Tier, Organischem/Anorganischem, Lebendem/Unbelebtem verwischt. Objekte offenbaren sich hier als Materialitäten, die ihre besondere Energie im dynamisch-affektiv aufgeladenen Austausch mit anderen (menschlichen oder nichtmenschlichen) Akteur*innen entfalten. In der Tragödie werden sie zu Playern, die innerhalb eines relationalen Gefüges be-lebt werden. Die damit verbundenen Transferbewegungen werden insbesondere – und dies ist nicht nur in Bezug auf theaterspezifische Materialitäten wie Maske und Kostüm festzustellen – im transitiven Prozess vom schriftlichen Text hin zur Bühne sichtbar. Der Fokus auf die Rolle von vermeintlich leblosen Objekten innerhalb der Tragödie erlaubt mithin wertvolle Rückschlüsse auf die Theatralität dieses Genres.

Jelinek macht die spezifische Agency, über die Objekte und Materialitäten in der griechischen Tragödie, aber auch im Satyrspiel und in der Komödie verfügen, sichtbar. Ihre Theatertexte changieren grundsätzlich zwischen dem sogenannten Humanen und dem Nicht(-mehr)- Humanen, zwischen dem Lebendigen und dem Toten, zwischen Subjekt und Objekt, Person und Umwelt, Innen und Außen. Es sind Texte, die ein Zusammenspiel(en) unterschiedlicher organischer und nichtorganischer Akteur*innen provozieren. Diese spezifischen Interaktionen sind es auch, aus denen die – mitunter sogar titelgebenden – Affekte emergieren, die in Jelineks vielschichtigen, rhizomartigen Texten auftreten. Doch stellen sich diese Affekte nicht als etwas Subjektives, Persönliches dar, sondern vielmehr als überfließende, durch die Vermischung von Kognition und Gefühl entstehende Energien, die – vergleichbar mit olfaktorischen oder auditiven Wahrnehmungen – individuelle Grenzen überschreiten. Jelineks

13 Mueller, Melissa: *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago: The University of Chicago Press 2016, S. 5. Zum Verhältnis von Tragödie, New Materialisms und Affect Studies vgl. Mueller, Melissa/Telò, Mario (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affects in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury 2018. Zur Agency von (theatralen) Objekten und Materialien vgl. v.a. Posner, Dassia N./Orenstein, Claudia/Bell, John (Hg.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. New York: Routledge 2014 und Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne (Hg.): *Performing Objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave MacMillan 2014.

Texte hinterfragen dadurch die Vorstellung von Emotionen als psychologische Dispositionen eines autonomen Subjekts auf radikale Weise. Das performative Miteinander der von ihr *zur Sprache gebrachten* Aktanten setzt einen ansteckenden, expansiven Prozess in Bewegung, der in der unbestimmten Zone des Sowohl-als-auch stattfindet und dabei oftmals rätselhaft anmutende Gesten des Hybriden hervorbringt. Im Übereinanderschichten und Verknüpfen unterschiedlicher Materialitäten beschreiben Jelineks Theatertexte die Pfade affektiver Zirkulation und spüren die formalen und materiellen Transiträume auf, über die Empfindungen und Gefühle verbreitet werden. Das palimpsestartige Verfahren, das dabei zur Anwendung gelangt und dem im Folgenden nachgegangen werden soll, macht die Welt als komplexes Geflecht von organischen und anorganischen Dingen erfahrbar.[14] Von Dingen mithin, die sich unvorhersehbar zusammenschließen und dadurch bestimmte – bei Jelinek freilich vornehmlich desaströs anmutende – Effekte erzeugen.

5.1 Wenn Affekte auftreten

In der Einleitung ihres gemeinsam herausgegebenen *Affect Theory Reader* unterstreichen Melissa Gregg und Gregory Seigworth, dass Affekte grundsätzlich innerhalb einer *in-betweenness* entstehen.[15] Tatsächlich beschreiben Affekte spezifische Kräfte oder Intensitäten, die *zwischen* verschiedenen Körpern, nämlich zwischen menschlichen und nichtmenschlichen, zwischen organischen und anorganischen, zutage treten.[16] Als solcherlei Kräfte können sie uns zu bestimmten Bewegungen, Gedanken und Impulsen führen, uns mitunter auch »überwältigen«. Affekte werfen uns auf die Komplexität einer Welt zurück, in die wir eingebunden sind – bewusst oder unbewusst, vermeintlich aktiver oder passiver. Sie markieren die vielschichtige und verzweigte Zugehörigkeit eines Körpers zu einer kontinuierlich aus Begegnungen sich neu erschaffenden, relationalen Welt, zeigen aber auch seine Unzugehörigkeit an. In diesem Zusammenhang sticht eine weitere Beobachtung von Gregg und Seigworth ins Auge:

---

14 Zur Denkfigur der *assemblage* vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Leipzig: Merve 1992.

15 Vgl. Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory: »An Inventory of Shimmers.« In: Dies. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 1–25, hier S. 2.

16 Vgl. hierzu v.a. Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press 2002.

> At once intimate and impersonal, affect *accumulates* across both relatedness and interruptions of relatedness, becoming a **palimpsest** of force-encounters traversing the ebbs and swells of intensities that pass between bodies (bodies defined not by an outer skin-envelope or other surface boundary but by their potential to reciprocrate or co-partecipate in the passage of affect).[17]

Greggs und Seigworths Bezeichnung *palimpsest* für das Phänomen des Affekts erscheint mir in unserem Kontext äußerst fruchtbar. Jelineks Theatertexte, die sich grundsätzlich aus Verfahren der Bricolage, der Montage und der Schichtung herstellen, wurden von der Forschung mehrfach mit diesem Begriff in Verbindung gebracht.[18] Kolleg*innen rekurrierten in diesem Zusammenhang hauptsächlich auf Gérard Genette, der das Konzept des Palimpsests heranzieht, um damit Phänomene der Para-, Inter-, Meta-, Archi-, Trans- und Hypertextualität zu beschreiben.[19] Tatsächlich lassen sich die Texte Jelineks als Arbeiten lesen, die eine »palimpsestuöse Lektüre«[20] im Sinne von Genette sowohl vornehmen wie auch provozieren. Abgesehen von dieser strukturalistischen Lesart jedoch erscheint mir das Konzept des Palimpsests vor allem deshalb so brauchbar, weil es erlaubt, Jelineks Texte als *Archäologien des Affektiven* zu lesen. Im intertextuellen Rückgriff auf die Tragödie und andere kanonisierte und nichtkanonisierte Texte bilden diese Arbeiten vielschichtige (Sprech-)Flächen, die sich gemäß des überschreibenden Prinzips wieder und wieder (πάλιν, *palin*) neu konstituieren und dabei das relationale Gefüge erfahrbar machen, innerhalb dessen Affekte wie Wut, Angst, Schuld und Verachtung entstehen. Die Akkumulierung, gemäß derer sich diese palimpsestuösen Texte generieren, gehorcht dabei dem dialektischen Prinzip von *relatedness* und *interruptions of relatedness*, das Gregg und Seigworth in Bezug auf die Entstehung von Affekten hervorheben. Der Fokus auf dieses Axiom erscheint mir vor allem für die Analyse von Jelineks Auseinandersetzungen mit der griechischen Tragödie unabdingbar. In der Tragödie treten Affekte nicht nur zutage, sondern mitunter in divinisierter Form auch *auf*.

---

17 Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory »An Inventory of Shimmers.«, S. 2 [Herv. SF].

18 Vgl. beispielsweise Jezierska, Agnieszka: »Das ambivalente Wort in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* von Elfriede Jelinek.« In: Holona, Marian/Zittel, Claus (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung*. Bern et al.: Peter Lang 2008, S. 279–302.

19 Vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

20 Ebd., S. 532.

Ein Beispiel hierfür stellt Euripides' Tragödie *Herakles* dar, die Jelinek mit ihrem 2016 verfassten Theatertext *Wut* ins Gedächtnis ruft.[21] *Wut* entstand als Antwort auf die Pariser Terroranschläge vom 7. und 8. Jänner 2015, bei denen drei mutmaßliche Islamisten die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* sowie ein koscheres Lebensmittelgeschäft gestürmt und zwölf Menschen ermordet hatten. Diese Ereignisse und das Sprechen darüber zum Anlass nehmend, beleuchtet Jelineks Text das Verhältnis von Religion, Familie und Gewalt in Zeiten einer globalisierten, den Spielregeln des Neoliberalismus unterliegenden Welt und fragt danach, welche Rolle dem Affekt der Wut in diesem Kontext zukommt. Im Folgenden möchte ich demonstrieren, welcher ästhetischer Verfahren sich Jelinek bedient, wenn sie Gewalt im Rekurs auf die antike Tragödie als Zusammenspiel unterschiedlicher, nicht nur humaner Kräfte dechiffriert. Dabei werde ich vorrangig auf die *Waffen* fokussieren, die sowohl in Euripides' *Herakles* als auch in Jelineks Fortschreibung dieser Tragödie als agierende Objekte auftreten. Ich möchte zeigen, dass diese Objekte bei beiden Autor*innen als Materialitäten hervortreten, die nicht nur die Grenzen zwischen Organischem und Anorganischem, sondern auch jene zwischen Schuld und Unschuld, Zivilisiertheit und »Barbarei« sowie Wahnsinn und Vernunft brüchig erscheinen lassen.

Euripides' *Herakles* setzt mit einem Prolog ein, in dem Herakles' Adoptivvater Amphitryon von Lykos berichtet, der seinen Feind Herakles, dessen Frau Megara und deren gemeinsame drei Kinder töten will. Herakles kann seiner Familie jedoch nicht zur Seite stehen – er ist gerade im Begriff, die letzte seiner heroischen zwölf Arbeiten zu verrichten. Die Familie des Herakles hat deshalb am Zeus-Altar Zuflucht genommen. Der Chor der Greise sympathisiert mit Megara und ihren Kindern, sieht sich aber nicht in der Lage, ihnen zu helfen. Nach einem langen Gespräch mit Amphitryon, in dem dieser versucht, Lykos davon zu überzeugen, die Familie ins Exil gehen zu lassen, gibt Lykos schließlich den Befehl, die Zufluchtsstätte mitsamt der Bittsuchenden niederzubrennen. Megara jedoch weigert sich, als Feigling lebendig verbrannt zu werden. Nachdem sie die Hoffnung auf die Rückkehr des Herakles aufgegeben hat, erwirkt sie die Erlaubnis des Lykos, die Kinder vor deren Tötung in Totengewänder zu kleiden. Just während Lykos davongeht, um die Vorbereitungen für die Verbrennung zu treffen, kehrt Herakles unerwartet zurück. Er hört von Lykos' Plan, Megara und die Kinder umzubringen, und beschließt daraufhin, sich an ihm zu rächen. Als Lykos in den Palast zurückkehrt, um Megara und die Kinder zu holen, wird er

21 Jelinek, Elfriede: *Wut (kleines Epos. Geh bitte Elfi, hast dus nicht etwas kleiner?)*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016, im Folgenden zitiert mit der Sigle WU.

von Herakles empfangen und getötet. Das Freudenlied, das der Chor der Greise nun anstimmt, ist nicht von langer Dauer. Es wird unterbrochen vom unerwarteten Erscheinen der Botengöttinnen Iris und Lyssa, die Herakles im Auftrag Heras in den Wahnsinn treiben, sodass dieser schließlich seine eigenen Kinder tötet und daraufhin in einen tiefen Schlaf fällt. Als Herakles wieder erwacht, wird er von Amphitryon über seine mörderischen Taten in Kenntnis gesetzt. Daraufhin bringt sich Herakles um.

Im Unterschied zu Sophokles, der Herakles bereits in den *Trachinerinnen* ein Denkmal gesetzt hat, zeichnet Euripides die mythologische Figur weitaus vielschichtiger, indem er sie zunächst als väterlich sorgend und rechtschaffen vorführt und sodann als irrational mordend. Mit diesem raffinierten dramaturgischen Schachzug provoziert Euripides eine maximale Fallhöhe im Moment der Peripetie.[22] Die Zwiespältigkeit, die sich aus der Tugendhaftigkeit (*arete*) des »Kulturheros« einerseits und seiner »barbarisch« anmutenden Transgression andererseits ergibt, erweist sich für Jelineks *Herakles*-Fortschreibung als paradigmatisch: Eine klare Opfer-Täter*innen-Differenzierung wird hier, wie dies grundsätzlich für Jelineks Arbeiten zu behaupten ist, verunmöglicht.

Diese Unentscheidbarkeit zeigt sich bereits auf struktureller Ebene. Der Text verfügt über keinerlei ausgewiesene Sprechinstanzen; er lässt ein zwischen Ich und Wir mäanderndes Stimmenkonglomerat laut werden, aus dem sowohl die Parolen islamistischer Dschihadist*innen zu vernehmen sind wie auch die Tiraden europäischer Rechtspopulist*innen und -extremist*innen. Das chorische Gefüge, das hier hörbar wird, resultiert aus der Bündelung spezifischer Intensitäten und Kräfte, die erst in ihrer Relationalität das erfahrbar machen, was aus ihnen spricht: eine allumfassende Wut. Diese Wut offenbart sich als Affekt, der aus dem Gefüge von Körper(n), Geist, sozialem System und kultureller Ordnung hervorgeht. Interessant aber ist, dass sich die damit aufgerufene Assemblage weder bei Euripides noch bei Jelinek ausschließlich aus humanen Kräften konstituiert. Beide Dichter*innen erkennen in ihren ästhetischen Auseinandersetzungen mit den Ursachen und Auswirkungen mörderischer Raserei das Zusammenspiel von menschlichen Akteur*innen und nichtmenschlichen Objekten an. Gewalt erscheint in der antiken Tragödie und in ihrer Fortschreibung als Effekt einer zwischen dem mordenden Menschen und seinen (materiellen) Waffen aufgeteilten Agency.

Fokussieren wir auf den Moment, in dem Herakles über einen möglichen Suizid nachdenkt. Wir erfahren davon aus einem Zwiegespräch, das Herakles

22 Zur spezifischen Dramaturgie der Tragödie vgl. Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 20–21.

mit seinen Waffen führt. Diese Waffen ergeben sich in einer spezifischen Ambiguität zu erkennen, die Herakles' Unberechenbarkeit auf merkwürdige Art spiegelt. Gerade noch hatten Pfeil und Bogen ihn dabei unterstützt, seine heroischen Arbeiten zu verrichten. Dann dienten sie ihm dazu, Lykos zu töten. Sie sind es aber auch, die sich im Moment der Katastrophe gegen die eigene Familie des Protagonisten richten: Mithilfe seiner Waffen tötet Herakles seine Kinder, die er für die Kinder seines Feindes Eurytheus hält. Die damit verbundene Ambivalenz äußert sich besonders eindrücklich mit Blick auf die Verse 1376–1385:

> **Herakles:**
> […]
> O bitterer Blick auf die Waffen! Ach, soll
> Ich sie lassen? Sie tragen? Ach, werden sie nicht
> An der Seite mir raunen: »Wir habens vollbracht!
> Deine Knaben getötet!« Wie soll ich sie da
> Noch schultern? Und kann doch nicht ohne sie,
> Mit denen ich strahlende Taten vollbracht,
> Mich von Knechtschaft retten, von schmählichem Tod.
> Ihr seid schaurige Last, doch muß es so sein.[23]

Herakles *hört* seine Waffen *sprechen*, sie geben sich als tötende Partner zu erkennen, gleichzeitig aber auch als Schmerz zufügende Feinde. Sie offenbaren sich mithin als »material ›friends‹ and ›foes‹«[24], wie die Altphilologin Erika Weiberg eindrücklich gezeigt hat.

In Jelineks Fortschreibung *Wut* kehrt die besondere Agency, mit der Herakles' Waffen in dieser Passage ausgestattet sind, wieder:

> Brüllend vor Macht oder leise wegen der Anstrengung, den Abzug zu drücken, wie macht man das bei einer Kalaschnikow?, liebes Gewehr der AK-Familie, nicht Arbeiterkammer gemeint, die ist gut ausgedacht, Tochter, Sohn, sakra, wie heilig, diese Waffe bringt Unglück und gleich darauf Erleichterung für den Schützen, die Waffe selbst? Benutzt einen Teil der Energie der Patronenladung, die kommt nicht von Patroklos, der immer nur beweint wird, das Energiebündel, nein, der nicht; dieser Energieteil, dieses Teil wird also benutzt, um die Mechanik zu spannen und für den nächsten Schuß, der gewiß kommen wird, vorzubereiten. Das haben wir natürlich geübt, so, und wir stöhnen vor gar nichts, die Waffe schreit wie ein Hund, dem man auf

23 Euripides: »Der Wahnsinn des Herakles. Übers. v. Ernst Buschor.« In: Ders.: *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Bd. III.* Hgg. v. Gustav Adolf Seeck. München: Heimeran 1972, S. 95–190, hier S. 185–187 (1376-1385), im Folgenden zitiert mit der Sigle Eur. *Her.* und der Versangabe.

24 Weiberg, Erika L.: »Weapons as Friends and Foes in Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Heracles*.« In: Telò, Mario/Mueller, Melissa (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy*, S. 63–78, hier S. 63.

> den Fuß tritt, wir verfolgen unseren Weg der Macht, die keine ist, deswegen nennt man sie Macht, weil es nichts macht, ob man sie hat oder nicht, es macht nichts, töten muß man, egal, wo sich die Macht aufhält, wenn man töten will, dann kann man es auch. (WU, S. 11–12)

Vor dem Hintergrund der antiken Tragödie entpuppt sich die Waffe hier als Objekt, von der eine zerstörerische wiewohl kathartische Wirkung ausgeht – *diese Waffe bringt Unglück und gleich darauf Erleichterung für den Schützen.* Das ästhetische Verfahren der Be-Lebung, das dabei zum Einsatz kommt, anim(alis)iert das todbringende Objekt (*die Waffe schreit dabei wie ein Hund, dem man auf den Fuß tritt*) und führt es als lebendige Materie vor: *Die Waffe tobt.* Das Gewehr wird als Familienmitglied beschrieben, wobei die darauffolgende Nennung von Patroklos Assoziationen zu dessen Waffenfreundschaft mit Achilleus weckt. Die zwischen Mensch und Gerät aufgeteilte Agency rückt dabei die affektive Beziehung in den Vordergrund, die grundsätzlich zwischen Soldat*innen, Terrorist*innen und ihren Waffen besteht.[25] Sie sorgt dafür, dass sich die Waffe als Mitstreiterin und Kumpanin zu erkennen gibt: »Ich streite allein gegen alle, und diese Waffe hilft schon sehr, sie hilft mir dabei […]« (WU, S. 12). Das Materielle (d.h. die Waffen) und das Soziale (d.h. die Zugehörigkeit zu anderen und spezifische Identitätskonzepte) offenbaren sich in *Wut* ebenso wie in der antiken Vorlage als untrennbar miteinander verstrickt. Innerhalb dieser Verstrickung entsteht der Affekt der mörderischen Wut, den Euripides und Jelinek unter die Lupe nehmen. Aber wie kommt es zu dieser Verstrickung?

Erika Weiberg hat darauf hingewiesen, dass die Waffen für Herakles die Abwesenheit seiner Freunde kompensieren.[26] Tatsächlich geht Herakles' mörderischen Taten die Erkenntnis darüber, von seinen Freunden verlassen worden zu sein, voraus. Werfen wir einen Blick auf das Gespräch, in dem Megara Herakles über die mörderischen Pläne des Lykos unterrichtet:

> **Herakles:**
> So ganz ohne Freunde verblieb unser Haus?
> **Megara:**
> Wer hat je im Unglück noch Freunde gesehn?
> **Herakles:**
> Und die Minyerschlacht? Sie war ausgelöscht?
> **Megara:**
> Die Not – hör es nochmal! – vertreibt den Freund.
> **Herakles:**
> Nun fort mit den Totenkränzen, o tauscht

25 Vgl. Weiberg, Erika L.: »Weapons as Friends and Foes in Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Heracles*.«

26 Vgl. ebd., S. 65.

Diese Schatten der Nacht mit dem strahlenden Licht!
Ich geh an mein Werk und als erstes sei
Thebens Zwingburg gestürzt! Ich trenne vom Rumpf
Lykos' schamloses Haupt, allen Hunden zum Fraß.
Und die undankbaren Bewohner der Stadt
Erschlägt diese strahlende Waffe, erlegt
Mein schnelles Geschoß; Ismenos füllt
Sich mit Toten und Dirke verfärbt ihre Flut. (Eur. *Her.* 558–73)

Die fehlende Loyalität seiner Freunde, die es unterlassen haben, seine Familie zu retten, kränkt Herakles dermaßen, dass er sich an ihnen rächen will. Seine Waffen spielen in diesen Überlegungen eine zentrale und aktive Rolle. Sie sind Teil eines spezifischen sozialen, affektiven und materiellen Umfelds, in dem die Gewalt des Helden verwurzelt ist. In diesem Zusammenspiel werden die Grenzen zwischen Vernunft und Wahnsinn brüchig. Herakles glaubt, rechtmäßig zu agieren – stattdessen erweist sich seine Gewalttat schließlich als Resultat geistiger Verwirrung.

Aus psychoanalytischer Sicht erfolgt die Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn durch die Lösung der ödipalen Problematik, d.h. durch die Einsetzung des Inzesttabus sowie des Verbots des Vatermords.[27] Im Umgang mit diesem väterlichen Verdikt erweist sich, so der Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre, das weitere Schicksal eines einzelnen Subjekts und der Gesellschaft.[28] Das Verbot, das vom Vater »kraft Amtes« verhängt wird, verhindert die unheilvolle Vermischung von Generationen und bildet den Grund von Recht und Gesetz. Diese Beobachtungen Legendres sind angesichts von Herakles' Verlust des Adoptivvaters von besonderem Interesse. Sie sind aber auch deshalb von Bedeutung, weil sie Grundlage eines Artikels des Psychoanalytikers Hans-Joachim Behrendt bilden, den Elfriede Jelinek in *Wut* als intertextuellen Bezug angibt (vgl. WU, S. 114). Behrendt zufolge »sichert die Bewältigung der ödipalen Problematik die seelische (und biologische) Existenz des Individuums wie auch des Kollektivs und bewahrt beide vor der Vernichtung.«[29]

27 Vgl. zu den folgenden Überlegungen Felber, Silke: »Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Jelineks *Wut*.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg.): *JELINEK [JAHR]BUCH 2016–2017*, S. 43–58.

28 Vgl. Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater. Lektionen* VIII. Freiburg: Rombach 1998.

29 Behrendt, Hans-Joachim:»›iustitia prohibitoria‹. Das väterliche Gesetz und die ödipale Szene. Ein Kommentar zu Pierre Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater.*« In: *Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis* XXIII (2008), Ergänzung zu Heft 1/2, S. E1–E25.

Gemäß dieses Denkens setzt das väterliche Verdikt der Omnipotenz Schranken und stellt darüber hinaus eine fürsorgliche Unterstützung bereit, die für die Emanzipation des Sohnes elementar erscheint.

Diese psychoanalytisch definierte Schlüsselrolle des Vaters nimmt Jelinek in *Wut* in den Blick. Als Sprungbrett dienen der Autorin dabei die Ausführungen Klaus Theweleits, der in seiner Publikation *Das Lachen der Täter* feststellt, dass ein Großteil der Dschihadisten, aber auch Amokläufer wie Anders Breivik, ohne väterliche Referenz aufgewachsen sind.[30] Im Verknüpfen dieser Ansätze befragt *Wut* die Auswirkungen einer fehlenden Vaterinstanz für Individuum und Gesellschaft:

> Anspruch auf einen Vater hat jeder, doch nicht jeder hat auch einen. Oft ist der Vater tot und verletzt damit die Norm, noch weitere Söhne zeugen und anschließend von Ewigkeit zu Ewigkeit belehren zu können. Er kann das alles aber selbstverständlich auch an eine Instanz delegieren, welche die Unerbittlichkeit des Gesetzes bestärken soll, das wird oft und gern getan, denken Sie nur an Ödipus, was bitte hätte der ohne ein Gesetz noch alles machen können! (WU, S. 73)

Tatsächlich lohnt es sich, in diesem Zusammenhang dem Ursprung des ödipalen Gesetzes nachzuspüren und sich dem zu nähern, was Legendre als »référence fondatrice«, also als Gründungsreferenz, bezeichnet. Das Amt des Vaters nämlich ist in den Bezug zur absoluten Referenz elementar eingebunden. Das zeigt sich nicht nur mit Blick auf den religionenumfassenden Mythos von Abraham und Isaak, sondern auch im christlichen Neuen Testament, wo der Sohn (und »Vater« der Christenheit) das Amt des Vaters ausführt, »zur Rechten Gottes« sitzend. Fällt dieses Zwischenglied des Vaters, der *Im Namen von …* handelt, weg, ist also – wie es bei Jelinek heißt – »kein Vater […] da, nur Gott, unser Herr, der so groß ist, daß wir nicht über ihn drüberschauen können« (WU, S. 29), so zieht dies ein Festhalten des Kindes an der Mutter nach sich. Folgeerscheinungen einer solchen nicht funktionierenden psychosexuellen Ablösung von der Mutter sind Legendre zufolge übermäßig empfundene Hass- und Angstgefühle, aktive und passive Unterwerfungsgelüste sowie eine überbordende narzisstische Selbstüberhöhung.[31] Folgerichtig heißt es in *Wut*: »Ich halte es nicht aus,

---

30 Vgl. Theweleit, Klaus: *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*. Salzburg: Residenz Verlag 2015. Vgl. dazu auch Theweleit, Klaus: »The killer smiles. Klaus Theweleit im Gespräch mit Florian Borchmeyer.« https://www.schaubuehne.de/en/uploads/Schaubuehne_Klaus-Theweleit_Interview.pdf [Zugriff am 30.12.2020].

31 Vgl. Behrendt, Hans-Joachim: »›iustitia prohibitoria‹«, S. E12.

verlassen worden zu sein, und das macht mich wirklich rasend vor Wut« (WU, S. 46).

Euripides inszeniert Herakles' mörderische Taten sowie sein Denken an Selbstmord als Konfrontation mit den eigenen Waffen des (Anti-)Helden, die sich diesem als materielle Freunde und Feinde offenbaren. Wenn Jelinek die Attentate von Paris vor dem Hintergrund der antiken Tragödie verhandelt, dann suggeriert sie freilich nicht, dass die Erfahrungen des Herakles mit jenen Erfahrungen gleichzusetzen sind, die zeitgenössische Dschihadisten gemacht haben. Vielmehr demonstriert ihr Text durch das ihm zugrundeliegende ästhetische Verfahren des Palimpsests, dass die Faktoren, die zu Gewalt führen, vielfältig und komplex sind. Die Waffen, die in *Wut* als sprechende Objekte buchstäblich auftreten, verweisen auf die genuine Verflechtung von Materiellem, Sozialem und der affektiven Erfahrung von Trauma und Verlust. Sie rufen aber auch das auf, was Jane Bennett als *Thing-Power* bezeichnet.

5.2 Thing-Power

Das Konzept der *Thing-Power* birgt verlockende Möglichkeiten. Es gestatte uns, so Bennett, das eigentümliche Gefühl aus der Kindheit aufzurufen, wonach die Welt voll von allen möglichen belebten Wesen ist. Und darin steckt durchaus politisches Potenzial. Indem es die Aufmerksamkeit auf eine Wirkkraft von Objekten lenkt, die über die menschlichen Be-Deutungen hinausgeht, skizziert *Thing-Power* ein Denken, das die unter Erwachsenen als unhinterfragbar geltende Binarität von Leben und Materie überschreitet. Auch Materie agiere, so Bennett. Doch tue sie dies niemals alleine: »Its efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces.«[32] Es gelte, die Gleichzeitigkeit wechselseitiger Abhängigkeiten zu erkennen bzw. anzuerkennen. Nichtmenschliche Dinge als Akteur*innen und umgekehrt Menschen als belebte Materialitäten zu begreifen, könne unser Konzept von Agency nachhaltig bereichern, so Bennett.

Für die Entwicklung ihrer Theorie einer verteilten Handlungsmacht rekurriert Bennett auf den Stromausfall, der am 14. August 2003 große Teile der USA und Kanadas für Stunden lahmgelegt hatte und von dem 50 Millionen Menschen betroffen waren. Der seit Jahren prognostizierte Ausfall resultierte aus der mangelhaften Wartung völlig veralteter Netze, die die ständig steigende Last nicht mehr verkraften konnten. Bennett liest das Stromnetz als Paradebeispiel dessen, was sie mit Deleuze und Guattari als *assemblage* bezeichnet, näm-

32 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, S. 21.

lich eine lebendige, pulsierende Ansammlung von geladenen Teilen, die sich gruppieren, um ausgeprägte Effekte zu erzeugen. Die Elemente dieses Gefüges schließen sowohl Menschen und ihre Motive und Konstruktionen mit ein als auch nichtmenschliche Aktanten wie Elektronen, Wind, Kohle, Feuer, Wasser, Bäume und elektromagnetische Felder.

> To the vital materialist, the electrical grid is better understood as a volatile mix of coal, sweat, electromagnetic fields, computer programs, electron streams, profit motives, heat, lifestyles, nuclear fuel, plastic, fantasies of mastery, static, legislation, water, economic theory, wire and wood – to name just some of the actants.[33]

Der Stromausfall schließlich offenbarte sich als letzte Konsequenz einer Kaskade aus höchst unterschiedlichen Begebenheiten, Entscheidungen und Unterlassungen, die zur Überlastung von einzelnen Leitungen und schlussendlich zu einer Spirale von Abschaltungen geführt hatten. Ein Kraftwerk nach dem anderen trennte sich vom Netz und belastete die (noch) verbleibenden Teilnehmer dadurch mehr und mehr. Konkret ergab sich die Kettenreaktion aus einem Zusammenwirken spezifischer Aktanten, nämlich von Elektrizität, Kraftwerken, Übertragungsleitungen, einem Buschbrand, Energiehandelskonzernen, (Strom-)Nutzer*innen und der Federal Energy Regulatory Commission, deren Energiegesetz aus dem Jahr 1992 die Deregulierung des Stromnetzes vorgenommen und die Privatisierung des Energiemarkts vorangetrieben hatte. Ausgehend von diesen Beobachtungen stellt sich Bennett die folgende Frage: »What difference would it make to the course of energy policy were electricity to be figured not simply as a resource, commodity, or instrumentality but also and more radically as an ›actant‹?«[34]

Einer Kettenreaktion, an der sowohl menschliche wie auch nichtmenschliche Aktanten beteiligt waren, unterlag auch der verheerende Reaktorunfall von Fukushima, dem Elfriede Jelinek ihren Theatertext *Kein Licht.* gewidmet hat.[35] Die Katastrophe begann am 11. März um 14.46 Uhr Ortszeit, als vor der Ostküste der japanischen Hauptinsel Honshū ein Erdbeben einsetzte.[36] Binnen weniger Sekunden erreichten die ersten Wellen des Bebens das Kernkraftwerk Fukushima I und stimulierten dort Seismometer, die die Abschaltung der Reakto-

---

33 Ebd., S. 25.
34 Ebd., S. VIII.
35 Vgl. hierzu auch das Kapitel *Antigone post Fukushima*.
36 Zu den Ereignissen rund um die atomare Katastrophe von Fukushima und ihren Auswirkungen vgl. IAEA: *The Fukushima Daiichi Accident*. 2015. https://www-pub.iaea.org/MTCD/Publications/PDF/Pub1710-ReportByTheDG-Web.pdf [Zugriff am 20.3.2023].

ren 1 bis 3 bewirkten. Gleichzeitig beschädigte das Beben die Schaltanlagen des Kraftwerks, wodurch die externe Stromversorgung ausfiel und zwölf Notstromdieselgeneratoren übernahmen. Zudem schalteten alle sechs Reaktorblöcke auf Notkühlung um. Kurz darauf prallten Tsunamiwellen mit der Höhe eines mehrstöckigen Hauses auf das Kraftwerk. Laut der Internationalen Atomenergie-Organisation (IAEA) war Fukushima I nicht an das vorhandene Tsunami-Warnsystem angeschlossen, was verheerende Auswirkungen hatte:

> The operators were not fully prepared for the multi-unit loss of power and the loss of cooling caused by the tsunami. Although TEPCO had developed severe accident management guidelines, they did not cover this unlikely combination of events. Operators had therefore not received appropriate training and had not taken part in relevant severe accident exercises, and the equipment available to them was not adequate in the degraded plant conditions.[37]

Im Zuge der Katastrophe drang das Meerwasser in verschiedene Gebäude vor und flutete mehrere Notstromaggregate, Stromverteilerschränke und letztlich auch die Reaktorblöcke 1 bis 4. Durch den nachfolgenden Ausfall der Stromversorgung war die Kühlung der Reaktorkerne nicht mehr gewährleistet. Zusätzlich herangeschaffte Generatorfahrzeuge wurden u.a. wegen Verkehrsstaus, versperrter Zufahrtswege und zu kurzer Kabel zu spät aktiv, um die Unfallserie zu stoppen. Aufgrund der mangelnden Kühlung kam es zur Überhitzung von Reaktoren und Abklingbecken und in weiterer Folge zu Kernschmelzen in den Reaktoren 1 bis 3. Radioaktivität gelangte durch gezielte Druckentlastung in die Umwelt und verteilte sich mithilfe wechselnder Winde in unterschiedliche Himmelsrichtungen. Zudem kam es zwischen 12. und 15. März zu mehreren Bränden und zu Explosionen, durch die radioaktiver Schutt auf das Kraftwerksgelände geschleudert wurde und die dazu führten, dass stark kontaminiertes Wasser aus einem der Reaktorblöcke austrat. Die Strahlenbelastung auf dem Gelände stieg dadurch stark an. Am 14. März erwog TEPCO, alle Mitarbeiter*innen wegen der zu großen Strahlungsrisiken abzuziehen, erhielt aber keine Erlaubnis des Premierministers.[38] 50 Mitarbeiter *innen– in den Medien auch als »Fukushima 50« bezeichnet – blieben vor Ort und kümmerten sich weiterhin um die notdürftige Rettung des Kraftwerks. Sie wurden einige

37 Ebd., S. 6.

38 vgl. IAEA: *The Fukushima Daiichi Accident*. 2015. https://www-pub.iaea.org/MTCD/Publications/PDF/Pub1710-ReportByTheDG-Web.pdf [Zugriff am 20.3.2023], S. 39.

Tage später von 140 Helfenden der Feuerwehr Tokios unterstützt, die angeblich von Japans Wirtschaftsminister zu diesem Einsatz gezwungen worden waren.[39]

Die Nuklearkatastrophe inspirierte Elfriede Jelinek zu der von Intendantin und Regisseurin Karin Beier in Auftrag gegebenen Arbeit *Kein Licht.*, die im Rahmen von *Demokratie in Abendstunden* am Eröffnungsabend der Spielsaison 2011/12 am Schauspiel Köln zur Uraufführung gelangte.[40] Der Text zeichnet eine apokalyptische, durch ökologische und menschengemachte Desaster vernichtete Welt, die im Zerfall begriffen ist. Und doch überlebt aus diesem totalen Zerfall etwas, das jenseits des Humanen und des Materiellen verortet werden kann – nämlich die Sprache. Licht und Klang erscheinen darin als substanzlose Worte, aber auch als agierende Substanzen; sie firmieren gleichzeitig als Metaphern und lebhafte Materie. Tatsächlich haben wir es in *Kein Licht.* mit einer Sprache zu tun, die, ähnlich wie dies für die Materie Licht, aber auch für Radioaktivität gilt, gerade in ihrer Zerstreuung und Dissemination bestehen bleibt.

Kein Licht. stellt sich nicht als durchgängige Textfläche dar, sondern ist auf zwei nicht näher beschriebene Sprechinstanzen A und B aufgeteilt. Die einzige Regieanweisung, die wir gegen Ende des Textes vorfinden, schlägt vor, dass die Sprecher*innen eine bestimmte Passage gemeinsam schreien oder aber sie untereinander aufteilen: »*Sie können sich auch überschneiden, so daß man passagenweise nichts mehr versteht*« (KL). Interessant nun ist das Selbstverständnis dieser beiden Sprechinstanzen A und B – sie bezeichnen sich als Geigen:

> A: Also, also, also. Da bin ich nun die erste Geige, und was bringt es mir?
> […]
> B: Ich bin ja nur die zweite Geige, aber die kann gar nichts machen […].« (KL)

Indem Jelinek den Text an zwei Streichinstrumente bindet, unterwandert sie ein Denken, das Materie als etwas Lebloses, Totes begreift. Sie unterminiert dadurch eine Auffassung, die – wie wir bei Bennett lesen – zentral an der menschlichen Ausbeutung von Flora und Fauna beteiligt ist. Bennett ist überzeugt davon, dass die Vorstellung von toter Materie unsere Fantasien von Eroberung und Konsumtion wesentlich nährt.[41] Und sie hält fest: »It does so by preventing

39 N.N.: »Feuerwehrmänner zum Einsatz in Fukushima gezwungen.« https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2011-03/japan-atomkraft-fukushima 22.3.2011 [Zugriff am 4.1.2016].

40 Jelinek, Elfriede: *Kein Licht.* https://www.elfriedejelinek.com/fklicht.htm 21.12.2011 [Zugriff am 11.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater), im Folgenden zitiert mit der Sigle *KL*.

41 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, S. IX.

us from detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling) a fuller range of the nonhuman powers circulating around and within human bodies.«[42]

In *Kein Licht.* sind es tatsächlich die von Bennett ins Spiel gebrachten Verben *hören*, *sehen* und *riechen*, um die der Text beständig kreist. A und B sind eben *nicht* in der Lage, das, worüber sie sprechen, sensorisch zu erfassen. *Kein Licht.* setzt mit dem Sprechen der ersten Geige ein, die sich darüber beklagt, nichts zu hören außer sich selbst: »He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen? Ich möchte mich selbst nicht hören, du mußt mich irgendwie übertönen« (*KL*). Und später: »Ich wittere mit der Nase in der Luft. Nichts zu riechen, nichts zu hören, nichts. Aber da ist etwas. Da muß etwas sein« (*KL*). Jelinek lässt also zwei Sprechende vor unseren Augen erscheinen, die sich auf der fieberhaften Suche nach etwas befinden, das weder greifbar noch absehbar ist. Diese Suche inszeniert die Autorin im Rückbezug auf Sophokles' *Die Satyrn als Spürhunde*, auf die sie sich auch in ihrem bereits besprochenen Theatertext *Schnee Weiß* stützt.[43] Zur Erinnerung: Ausgangspunkt dieses fragmentarisch erhaltenen Satyrspiels ist der an Apollon verübte Rinderdiebstahl des kleinen Hermes.[44] Papposilenos, der Vater der Satyrn, bietet Apollon unter der Voraussetzung eines Finderlohns und der Freilassung aus der Sklaverei seine Hilfe an und hält die eigenen Kinder an, die Witterung der gesuchten Tiere aufzunehmen. Daraufhin der Chorführer:

> **Chorführer:**
> Wohlan! Nun soll ein jeder ....
> der mit der Nase wittert ....
> ob in der Luft wo ....
> zweibeinig hockend ....
> wittern kann an der Haut ....
> So laßt die Suche und ....
> alles vortrefflich und .... zu Ende gehn!
> *Der Chor teilt sich in zwei Hälften, die spähend und witternd umherkriechen*[45]

Im Gegensatz zu *Schnee Weiß*, wo diese Spurensuche als Vorlage für die Befragung der Verschleierungstaktiken rund um den sexuellen Missbrauch im öster-

42 Ebd., S. IX.

43 Vgl. hierzu das Kapitel *Die Bakchen im Skizirkus*.

44 Vgl. zu den folgenden Überlegungen Felber, Silke: »Inmitten von Satyrn, Boten und lebenden Toten. Tragische Figurationen der Durchquerung.« In: Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Tübingen: Narr 2020, S. 33–44, hier S. 36–38.

45 Sophokles: »Die Satyrn als Spürhunde.« In: Ders.: *Dramen*. Übers.u. hgg. v. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 659–689, hier S. 667 (87–93).

reichischen Skisport fungiert, dient Jelinek dieses Sujet in *Kein Licht.* dazu, die Konsequenzen der atomaren Katastrophe von Fukushima zu verhandeln:

> B: Da muß etwas in großer Menge austreten gehen, aber wir merken nicht, wohin es sein Wasser abschlägt. Das Wasser ist allerdings da, kein Zweifel. Oder was das halt ist, das da gekommen ist. Was tritt da aus, um Gottes willen? Es ist etwas, das erst bei sehr hohen Temperaturen verdampft, wie man sagt, es geht aber vorher noch durch uns hindurch und in die Erde und in das Wasser und in die Luft. Was was was? Fußstapfen von unsichtbaren Tieren, von Herden, die über uns hinweggerannt sind? Wie benehmen wir uns denn? Wieso beugen wir uns zu Boden nieder, wenn wir jagen, bleiben gleich liegen? Nicht einmal den Luftzug spürt man, aber man wird ihn noch spüren, da können wir Verlassenen uns drauf verlassen. Will alles dorthin, wohin unsere Töne uns vorausgespurt haben, doch wir treten aus der Spur immer wieder heraus, wozu dann die Spur vor uns überhaupt, wenn wir doch immer wieder seitlich ins Gebüsch plumpsen? Dann müssen wir wieder einsteigen und ihnen nach, ihnen nachspüren, sie zur Melodie notfalls zwingen. Bis wir nichts mehr spüren. Irgendwo müssen die doch sein, die guten Töne! Wenn wir uns nicht hören, hört sie vielleicht jemand andrer, nein, es muß sie jemand andrer hören! Unbedingt! Zweibeinig hockend die Menschen hinter Bäumen, am Abschlag, beim Abschlagen, ihre Nasen wittern in die Luft, schnüffeln nach einander, ob da was ist, was noch genießbar wäre. Doch geruchlos, geschmacklos und wasserdicht wie unsere Kleidung sind wir. Davor und danach. Man merkt keinen Unterschied. Können nicht einmal Rauch von Dampf unterscheiden, das eine schwarz, das andre weiß, doch es macht keinen Unterschied mehr. Sie hören nicht, sie sehen nichts, sie säen nicht, sie sägen nicht, doch sie wissen, da ist was. Da ist was. (*KL*)

Wer oder was aber begibt sich hier auf Spurensuche? Mit A und B werden zwei Instrumente hörbar, die im Rückgriff auf den antiken Prätext des Satyrspiels implizit das technische Gerät des Geigerzählers aufrufen, d.h. einen Apparat, der die Aufgabe hat, das Unsichtbare, Unriechbare und Unhörbare aufzuspüren. Gleichzeitig wecken die Sprechenden Assoziationen zu den hybriden Mischwesen der Satyrn, die zwischen Mensch und Tier, aber auch zwischen mythologischer Figur und Theaterfigur changieren. Jelineks Sprechinstanzen A und B entpuppen sich mithin als Inbegriff dessen, was Jane Bennett mit dem Terminus der *assemblage* zu fassen intendiert, nämlich ein sich aus lebhaften Materialitäten unterschiedlicher Art zusammensetzendes Gefüge.

Als ein derartiges Gefüge kann auch die Geige bezeichnet werden, die sich aus heterogenem organischem Material konstituiert. Der Korpus der Violine besteht aus Holz, ihre Saiten wurden lange Zeit aus Darm von Huftieren gewonnen, heute wird dafür meist Stahl verwendet. Zum Klingen gebracht wird das Instrument von einem Bogen aus Rosshaar, der wiederum auf (menschliche) Spieler*innenhände angewiesen ist. Auch in *Die Satyrn als Spürhunde* kommt einem Saiteninstrument eine wesentliche Bedeutung zu; hier werden die Satyrn

vom Klang der ihnen unbekannten Lyra erschreckt. Kyllene, die Amme des lyraspielenden Hermes, bezeichnet das Instrument als totes Tier, das zum Sprechen gebracht wird. Die darauffolgende stichomythische, leider lediglich fragmentarisch erhaltene Rateszene demonstriert das eindrücklich:

> **Chorführer:** Was ist das Tönende daran? Das Innen oder Außen? Sprich!
> **Kyllene:** (Ein Teil des Tieres) ist hügelförmig, Muschelschalen nah verwandt.
> **Chorführer**: Mit welchem Namen nennst du es? Erzähle, wenn du noch was weißt!
> **Kyllene:** Schildkröte nennt der Bub das Tier, doch Lyra jenen Teil, der tönt.
> **Chorführer:** Wem (scheint) der Schatz (denn holder) als ......?
> **Kyllene:** .... der Rinder Wirbelknochen und die Haut.
> .... so klingt die Krötenschale nun.
> Geschnittene Hölzer, starke Nägel wurden da hineingebohrt.
> .... gedrehte Därme ....
> .... der Höhlung ....
> .... die Wirbel ....
> .... der Knoten ....
> [...] darin der Krötenschale rauher Buckel sich erhebt,
> und dieses ist im Kummer Heil- und Beruhigungsmittel ihm,
> sein einz'ges, außer sich vor Freude, singt ein Lied er, das damit
> zusammenklingt; es reißt ihn hin der Lyra wandelbarer Klang.
> So zauberte der Knabe dem verstorbnen Tiere Wohllaut an.[46]

Die Passage verlangt nach einer genaueren Betrachtung der Lyra. Im klassischen Zeitalter nämlich, so der Altphilologe George Kovacs, konnte der Begriff jede Art von Zupfinstrument bezeichnen.[47] Grundsätzlich unterscheidet man zwischen Schalen- bzw. Muschellyren, deren Resonanzkörper aus einem Schildkrötenpanzer besteht, und Lyren, die hölzerne Resonanzkörper haben. Ist in klassischen Texten von der Lyra die Rede, so ist damit meist die Chelys, also die Schildkrötenleier, gemeint. Ein solches Exemplar ist es auch, auf das sich der Hermes-Mythos und Sophokles' *Die Satyrn als Spürhunde* beziehen. Visuelle Darstellungen und erhaltene Fragmente von Klangkörpern legen nahe, dass für die Herstellung dieses Instruments der Panzer der Breitrandschildkröte verwendet worden ist. Dabei handelt es sich um die größte Schildkrötenart Griechenlands – eine ausgewachsene Schildkröte kann eine Panzerlänge von bis zu 34 Zentimetern erreichen. Gebaut wurde diese Lyra, indem man den Schildkrötenpanzer aushöhlte, Arme und ein Joch für die Saiten anbrachte und

---

46 Sophokles: »Die Satyrn als Spürhunde«, S. 681–83 (303-320).

47 Vgl. Kovacs, George A.: »Stringed Instruments in Fifth-Century Drama.« In: *Mnemosyne Supplements* 353 (2013), S. 477–500, hier S. 478.

den Resonanzkörper mit gespannter Tierhaut überzog. Der Steg saß direkt auf der gespannten Haut. Darstellungen auf Vasen erwecken den Eindruck, dass das Instrument leicht und einfach zu tragen war.

Es handelt sich bei der Lyra also um ein Saiteninstrument, das aus einem (toten) Tier besteht und das erst durch (lebendige) Finger zum Klingen gebracht wird.[48] Die zitierte Beschreibung Kyllenes aus Sophokles' Satyrspiel verbildlicht diesen Assemblage-Charakter. Die Lyra erscheint darin weniger als »Ding« denn vielmehr als lebendige Materie, als *vibrant matter*, um mit Bennett zu sprechen. Umso interessanter ist es, dass sich Jelinek gerade an dieser Passage intensiv abarbeitet:

> Was an uns könnte noch klingen, da es die Geigen nicht tun? Die **Wirbelknochen** von Rindern, die niemand mehr essen darf? Die **Krötenschalen**, die man wird meiden müssen? Die gedrehten **Därme** unserer Saiten, neben denen unsere Eingeweide bald nichts als Schlamm sein werden? Eine Höhlung voll Müll? Die Wirbel, mit denen wir stimmen, obwohl nichts mehr stimmt? Der **Knoten**, den uns jemand geknüpft hat? Was? (KL, Herv. SF)

Der intertextuelle Rückgriff auf Kyllenes Beschreibung der Lyra lässt die Grenzen zwischen Humanem und Animalischem und zwischen Belebtem und Unbelebtem verschwimmen. Die Schlüsselbotschaft, die daraus spricht, könnte mit Jane Bennett wie folgt lauten: »Humanity and nonhumanity have always performed an intricate dance with each other. There was never a time when human agency was anything other than an interfolding network of humanity and nonhumanity; today this mingling has become harder to ignore.«[49] Tatsächlich treibt *Kein Licht.* ein Denken voran, das einerseits die Vitalität nichthumaner Körper ernst nimmt und das andererseits vom Menschen den verantwortungsvollen Umgang mit dem von ihm bewohnten Planeten einfordert.

Ähnlich dem von Bennett verhandelten großen Blackout aus dem Jahr 2003 deckte auch die Nuklearkatastrophe von Fukushima viele Unzulänglichkeiten und (menschliche) Fehler auf. Bereits wenige Tage nach dem Erdbeben und dem darauffolgenden Tsunami offenbarte ein Briefwechsel zwischen TEPCO und der japanischen Atomaufsichtsbehörde, dass dem atomaren Desaster Wartungsfehler vorausgegangen waren. Anzusetzen sei aber bereits viel früher, so der Nuklearexperte Arnold Gundersen. Er konstatiert, dass die Ingenieure der amerikanischen Unternehmen General Electric und Electric Bond and Share

---

48 Vgl. zu dieser Überlegung auch Uhlig, Anna: »Noses in the Orchestra. Bodies, Objects, and Affect in Sophocles' *Ichneutae*.« In: Telò, Mario/Mueller, Melissa (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy*, S. 153–168.

49 Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, S. 31.

Company, die das japanische Kraftwerk designten und 1965 erbauten, folgende sechs kritische Fehler gemacht haben:

1. The height of the cliff where the plant was located was reduced from thirty-five meters to ten meters
2. The tsunami wall was too short
3. The diesel generators were placed in the basement
4. The emergency pumps located on the shoreline were not submersible pumps
4. The diesel fuel tanks were placed in the floodplain
6. The flawed Mark I containment was unable to contain the radiation[50]

Denkt man Gundersens Bemerkungen weiter, so lässt sich aus ihnen ableiten, dass der Großteil der Katastrophe von Fukushima auf die Unterschätzung der Wirkmächtigkeit eines Tsunamis zurückzuführen ist. »There are 440 nuclear reactors in the world, and none of them have been designed to handle a detonation shock wave – a wave that travels faster then the speed of sound – because engineers dismissed it as impossible.«[51] Tatsächlich aber ist das vormals Undenkbare eingetreten. In einem vermeintlich perfiden Zusammenspiel entwickelten Wind, Wasser und Erde 2011 eine immense Agency, die auf die Hybris des Menschen prallte und sich nach einer Verkettung unterschiedlicher Ereignisse, Unterlassungen und Zufälle in einem unvergleichbaren Fiasko entlud.

Kein Licht. rückt dieses menschlich-nichtmenschliche Zusammenwirken in den Vordergrund, ohne dabei die rhetorische Strategie der Schuldabkehr, von der das Sprechen der Kraftwerkbetreiber sowie der verantwortlichen Politiker*innen geprägt war, auszublenden: »Nein, nicht wir, andere, immer andere! Die anderen können nichts, wir können bloß nichts dafür und wo sind sie überhaupt, diese anderen?« (*KL*). Der Mensch selbst tritt innerhalb des Theatertexts nicht auf. Hörbar wird vielmehr ein anklagendes Sprechen über die als unberechenbar, wütend und launisch hochstilisierten, mithin anthropomorphisierten Elemente Erde, Wasser und Wind, die als Sündenböcke vorgeführt werden: »Die Natur müßte auch nicht immer so übertrieben reagieren, finde ich, also die ist schon auch selber schuld, das kann ich ihr nicht abnehmen« (*KL*). Profitgier sowie das scham- und rastlose Streben nach Macht emergieren innerhalb von *Kein Licht.* neben Licht, Strom, Rindern, Tsunami und bebender Erde. Die beiden Geigen A und B, die sich hier Gehör zu verschaffen versuchen, sind durchdrungen von Menschlichem und Nicht(-mehr)-Menschlichem, von Trauer um

50 Gundersen, Arnold: »What Did They Know and When?« In: Caldicott, Helen (Hg.): *Crisis Without End: The Medical and Ecological Consequences of the Fukushima Nuclear Catastophe*, S. 139–146, hier S. 139.

51 Ebd., S. 141.

die zu Tode Gekommenen und von einem Gemahnen an die Verantwortlichkeit der Lebenden: »Ein Urteil bitte. Ihr Urteil bitte!« (KL), so endet der Text. Was aber bleibt von dem Unglück?

Im Gegensatz zum Super-GAU von Tschernobyl, der mit der statischen Impression eines Sarkophags in unser visuelles kollektives Gedächtnis eingegangen ist, bringen wir die atomare Katastrophe von Japan mit dynamischen Bildern in Verbindung, die von emsiger Arbeit zeugen, von »measures toward the revitalization of Fukushima,«[52] wie es auf der Website des Unternehmens TEPCO heißt. Es erstaunt nicht, dass Jelinek einige der um die Welt gegangenen Fotos von den Dekontaminationsarbeiten in Fukushima wie Zitate in den auf ihrer Website publizierten Theatertext montiert. Ganz anders nämlich als die schwarzen, bleiernen Schürzen der sogenannten Liquidatoren, die sich 1989 in Tschernobyl den tödlichen Dekontaminationsarbeiten gewidmet haben, begünstigen die strahlend weißen Anzüge der »Fukushima 50« das von TEPCO verfolgte Image einer weißen Weste. In einer Presseaussendung des Kraftwerkbetreibers aus dem Jahr 2012 heißt es: »[…] we have continued our efforts in learning as much as possible.«[53] Ob Atomriesen wie TEPCO tatsächlich daran interessiert sind, dazuzulernen, lässt Elfriede Jelinek dahingestellt. Ihr Fukushima-Text zeigt vielmehr, dass ein solches Lernen bedeuten muss, den Menschen ganz im Sinne eines postanthropozentrischen Denkens einerseits als Auslöser größtmöglicher Katastrophen und Krisen anzuerkennen, ihn gleichzeitig aber lediglich als Teil einer viel komplexeren *assemblage* zu begreifen; als Teil eines aus vielfach be-lebter Materie bestehenden großen Ganzen.

5.3 Kleider. Machen. Leute.

Wenngleich die New Materialisms zweifellos damit bestechen, die Handlungsfähigkeit, Macht und Autonomie von nichtmenschlicher Materie anzuerkennen, so birgt diese neue Disziplin aber auch Gefahren. Jane Bennett etwa ist immer wieder dafür kritisiert worden, die Aufmerksamkeit von der menschlichen Arbeit abzulenken und somit ein zentrales Anliegen des marxistischen Materialismus links liegen zu lassen. Gerade aber die Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie, so die Altphilologin Edith Hall, »can sensitize us to

52 https://www.jaif.or.jp/ja/annual/46th/46-s3_tsunemasa-niitsuma_e.pdf [Zugriff am 11.1.2021].

53 https://www.tepco.co.jp/en/press/corp-com/release/2012/1205638_1870.html 20.6.2012 [Zugriff am 11.1.2021].

the need for an unapologetically ›old materialist‹ aesthetics, which counterbalances the dangers of social and political disengagement raised by the new materialist emphasis on dehumanized materiality.«[54] Tatsächlich wimmelt es in der griechischen Tragödie nur so von Dingen, die ihre volle semantische Bedeutung erst dann offenbaren, wenn sie als Produkte menschlicher Arbeit und der damit verwobenen Klassenfrage betrachtet werden – denken wir nur an das Argonautenschiff, das mit Gift getränkte Gewand der Creusa oder aber an den prunkvollen, mit Meerespurpur gefärbten Teppich, den Klytemnestra anlässlich Agamemnons Rückkehr aus Troja auslegen lässt.

In ihrem Artikel »Materialisms Old and New« erinnert Hall daran, dass der Begriff des Materialismus seit den späten 1880er-Jahren beinahe ausschließlich mit der revolutionären politischen Philosophie von Karl Marx und Friedrich Engels in Verbindung gebracht worden ist.[55] Marx und Engels verorten den Menschen bekanntlich als organisches Wesen, das in ständiger Interaktion mit anderen Organismen und seiner materiellen Umwelt steht. Sie betrachten die Beschaffenheit des menschlichen Bewusstseins als kulturell und historisch relativ, und zwar gerade *weil* es durch diese Interaktionen geprägt ist, insbesondere durch jene, die mit der Produktion überlebensnotwendiger Güter zusammenhängen. Diese Produktion hat in beinahe allen Menschheitsepochen eine enorme Menge an menschlicher Arbeit erfordert, die gekennzeichnet ist von Konflikten zwischen ausgebeuteten Arbeiter*innen und denjenigen, die von der Produktivkraft der Arbeiter*innen profitieren. Innerhalb von Jane Bennetts Konzept einer *vital materiality* wiederum stellt die menschliche Kraft nur einen bislang überstrapazierten Teil eines viel reichhaltigeren Gefüges aus humanen und nichthumanen Kräften dar.[56] Und genau hier setzt Edith Halls Kritik an:

---

54 Hall, Edith: https://www.bloomsburycollections.com/book/the-materialities-of-greek-tragedy-objects-and-affect-in-aeschylus-sophocles-and-euripides/ch12-materialisms-old-and-new?from=search [Zugriff am 16.1.2021].

55 Vgl. Hall, Edith: »Materialisms Old and New.« In: Telò, Mario/Mueller, Melissa (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy*, S. 203–217, hier S. 204f.

56 Hall bezieht sich auf ein Interview, in dem sich Bennett wie folgt äußert: »I want to emphasize, even over-emphasize, the contributions of non-human forces […] in an attempt to counter the narcissistic reflex of human language and thought. What counts as the material of vital materialism? Is it only human labor and the socioeconomic entities made by men and women using raw materials?« (Khan, Gulshan Ara: »Vital Materiality and Non-Human Agency: An Interview with Jane Bennett.« In: Browning, Gary et al. (Hg.): *Dialogues with Contemporary Political Theorists*. Basingstoke: Palgrave 2012, S. 42–57, hier S. 46., zit.n. Hall, Edith: »Materialisms Old and New«, S. 206.)

> Bennett's intellectual wriggling […] is complicated. Human subjects need to be downgraded in our appreciation of matter. Matter and objects have a vitality, instrumentality and, it is implied, an almost conscious agency of their own. We as humans are narcissists, cosmic imperialists who by imposing »subject«/»object« hierarchies somehow oppress inorganic elements, minerals, liquids, and gases as well as organic flora and fauna, at least if we do not acknowledge their immanence and vitality. And »human labor« and »socio-economic entities« have, Bennett implies, unfairly monopolized the attention we humans pay to matter.[57]

Tatsächlich, so Hall weiter, sei der Beziehung zwischen materiellen Dingen, menschlicher Arbeit und Sozioökonomie noch nie auch nur annähernd genug Aufmerksamkeit geschenkt worden. Sicherlich würde das Vokabular des *Vital Materialism* unseren akademischen Interpretationswerkzeugkasten bereichern. »But the idea that scholars of culture have already done a good enough job of thinking about labor is preposterous.«[58] Freilich sei der Anteil derjenigen, die in den USA oder in Europa heute im Bereich der Landwirtschaft oder der Industrie arbeiten, sehr gering. Im Gegensatz dazu aber stellen die in der Landwirtschaft Beschäftigten in afrikanischen Ländern wie etwa Burundi oder Sambia mehr als 90 Prozent dar. Jene Gesellschaft wiederum, die die griechische Tragödie hervorgebracht hat, sei in Bezug auf ihre Produktionsverhältnisse dem heutigen Sambia und Burundi viel nähergestanden als dem modernen Europa oder Nordamerika, unterstreicht Hall und kommt zu folgendem Schluss: »If we are fully to appreciate the role of materials and objects in a play written in the fifth century BCE in Athens, then we surely would be well advised to ask how those materials were thought about in that society as well as their vitality or thing-power.«[59]

Wie ich weiter oben argumentiert habe, besteht Jelineks Arbeit am Mythos und seinen Fortschreibungen darin, bestimmte Objekte und Materialitäten aus antiken Tragödien auszugraben, diese auf virulente Ereignisse und gegenwärtige Umgebungen prallen zu lassen und dadurch eine der Tragödie inhärente spezifische *Thing-Power* in Szene zu setzen. Diese *Thing-Power* aber tritt in Jelineks Theatertexten niemals losgelöst von humaner Arbeitskraft und menschengemachter Ausbeutung zutage. Der Homo sapiens selbst bildet eine Leerstelle, um die Jelineks Tragödienfortschreibungen kontinuierlich kreisen. Ganz besonders eindrücklich zeigt sich dies anhand des Spannungsfelds der Mode, für das Jelinek bekanntlich ein Faible hat. So liegen nicht nur mehrere Essays

57 Hall, Edith: »Materialisms Old and New«, S. 206.
58 Ebd., S. 206.
59 Ebd., S. 207.

vor, in denen sich die Autorin explizit mit Modeschöpfern auseinandersetzt.[60] Auch in ihren theaterästhetischen Aufsätzen fungiert Mode mitunter als Folie – etwa in ihrem programmatischen Text *Ich möchte seicht sein* (1983), in dem Jelinek den Verzicht auf herkömmliche Figuren anhand des Bildes einer Modeschau beschreibt.[61] Darüber hinaus aber sind in den letzten Jahren auch mehrere Theatertexte entstanden, in denen sich Jelinek explizit an Fragen der Mode abarbeitet. Im Gegensatz zu ihren Essays – und diesem Umstand wurde in der Forschung bislang wenig Beachtung geschenkt – fungiert Mode in ihren für die Bühne konzipierten Arbeiten als Referenzrahmen für hochpolitische Auseinandersetzungen mit einem kapitalistischen System, in dem der Luxus einiger weniger durch die erzwungene Arbeit vieler ermöglicht wird. Welche Rolle nun die griechische Tragödie und die darin figurierenden Materialien in diesem Kontext spielen, möchte ich exemplarisch anhand des Theatertexts *Das Licht im Kasten* aufzeigen, der in der ersten Spielzeit des Intendanten Wilfried Schulz im Jänner 2017 am Düsseldorfer Schauspielhaus in der Regie von Jan Philipp Gloger uraufgeführt worden ist.[62]

Das Licht im Kasten (*Straße? Stadt? Nicht mit mir!*) lässt sich eigentlich als Recycle-Arbeit betrachten. Der Text verwendet große Teile des Theatertexts *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.*, den Jelinek anlässlich des 100. Geburtstags

---

60 Vgl. Jelinek, Elfriede: »Das über Lager.« In: Gerstl, Elfriede/Wimmer, Herbert J. (Hg.): *Ablagerungen*. Linz: edition neue texte 1989, S. 16–20; Jelinek, Elfriede: »Mode.« In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 24.3.2000; Jelinek, Elfriede: »Anstatt einer Ausstattung.« In: Felderer, Brigitte: *Rudi Gernreich. Fashion Will Go out of Fashion*. Köln: DuMont 2000, S. 47–58; Jelinek, Elfriede: »In Fetzen.« In: *kult* April 2004, S. 25–30.

61 »Vielleicht eine Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. Ich möchte seicht sein! Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte. Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung, hören Sie, die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST. Schlaff und vernachlässigt hängen die Hüllen, doch dann fährt einer in sie, der spricht wie mein Lieblings Heiliger, den es nur gibt, weils auch mich gibt: Ich und der, der ich sein soll, wir werden nicht mehr auftreten.« (Jelinek, Elfriede: »Ich möchte seicht sein.« In: *Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute*, S. 102.) Zu Jelineks Auseinandersetzungen mit Mode vgl. auch Degner, Uta/Gürtler, Christa: »Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek.« In: Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2015, S. 97–116.

62 Vgl. Jelinek, Elfriede: *Das Licht im Kasten* (*Straße? Stadt? Nicht mit mir!*) https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm 21.4.2017 [Zugriff am 15.1.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), im Folgenden zitiert mit der Sigle *LI*.

der Münchner Kammerspiele im Jahr 2012 verfasst hat. *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* ist gespickt mit Auszügen aus Euripides' *Bakchen* und Roland Barthes' *Die Sprache der Mode* und verarbeitet darüber hinaus Teile des *Passagen-Werks*, in dem sich Walter Benjamin intensiv mit unterschiedlichen Kleidungsstilen und -stücken im Kontext eines sich im Wandel befindenden Paris auseinandersetzt und dabei gleichzeitig eine Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts skizziert.

Mode – so lesen wir in Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* – generiert sich stets im Zitieren einer vergangenen Tracht und hat dadurch »die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat.«[63] Interessanterweise treffen wir innerhalb von Jelineks Œuvre mehrmals auf diesen Gedanken. So heißt es etwa bereits in der Laudatio anlässlich der Verleihung des Erich-Fried-Preises an ihre Schriftstellerfreundin Elfriede Gerstl:

> Elfriede Gerstl hat eine eigene Sprache dieser Mode entwickelt, indem sie von der sogenannten repräsentierten Kleidung der Modezeitschriften weggegangen ist und in die Vergangenheit hinein, obwohl sie diese Vergangenheit eigentlich fürchten müßte, so wie die mit ihr umgesprungen ist, und die Vergangenheit schleift ja in einer langen Schleppe jede Menge Leben, das endgültig vorbei ist, hinter sich her. Alte Kleider gesammelt, aber nicht oder nicht nur aus Geldmangel, sich neue zu kaufen: Elfriede geht einfach weiter. […] **Die berühmte Benjamin'sche »Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt«** – nur daß wir uns jetzt unsre Anoraks, alten Burberrys oder Jackerln anziehen und mit ihnen in das Einst gehen, das nicht verlorengegangen ist. Damit wir uns das Jetzt draus basteln können, das dann wieder wie neu ausschaut, jedenfalls ist es nicht von gestern.[64]

Die marxistische Quintessenz des Benjamin-Zitats hallt aber auch in *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* nach, wo es heißt:

> Hier können Sie es sehen, daß die Mode noch länger lebt und immer wieder kommt, selbst wenn sie tot ist; **mit dem Tigersprung in die Vergangenheit, aus der sie sich blutende tropfende Beute geholt hat,** kommt sie wieder

---

63 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte.« In: Ders.: *GS I/2*. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 691–704, hier S. 701.

64 Jelinek, Elfriede: »Zum Erich-Fried-Preis 1999.« In: Fliedl, Konstanze/Gürtler, Christa (Hg.): *Elfriede Gerstl.* Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 2001, S. 50–51, Herv. SF.

> zurück in die Gegenwart, wenn auch nur kurz, hallo!, denn bald wird sie sich eine andre Vergangenheit holen gehen, es geht ja nach hinten genausoweit wie nach vorn […].[65]

Mode, so lässt sich Jelineks Befund verdichten, fungiert im Bürgertum grundsätzlich als Chiffre für Herrschaftsmacht. Ist es in der Gerstl-Rede von 1999 der Anorak, der für diese von Benjamin informierte Denkübung herhalten muss, so lässt *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* »einen leichten Blouson, nein, so ein Wort verwendet man heute nicht mehr, wie nennt man das heute, eine den Körper umspielende, doch nicht efeuhaft umklammernde Jacke?« (STR) auftreten. Gemäß des Prinzips der Mode legt Jelinek mithin Verschüttetes frei und wählt nach eigenem Ermessen diskursive »Fetzen« (STR) aus, die mit Benjamin als »Lumpen« oder »Abfall der Geschichte«[66] beschrieben werden können. So klingt hier nicht nur Roland Barthes' *Sprache der Mode* durch, die den Blouson in ihre Analyse der (Kleidungs-)Arten und Gattungen miteinschließt. Darüber hinaus ruft der zitierte Efeu das Kult-Accessoire der *Bakchen* auf und weckt dadurch Assoziationen an eine Tragödie, in der Kleidung unmittelbar mit dem ihr inhärenten Potenzial von Tarnen und Täuschen verbunden ist. Einmal mehr also zeigt sich mit *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.*, dass Jelineks intertextuelles Schreibverfahren, das sich hier als Rekurs auf Text-ilien des Vergangenen fassen lässt, an Benjamins Konzept des dialektischen Bildes denken lässt, das eine sprunghafte Relation zwischen Vergangenem und Gegenwart beschreibt.

Die Straße. Die Stadt. Der Überfall. fungiert in *Das Licht im Kasten* als Ausgangstext, als Leitfaden gewissermaßen, den Jelinek konsequent fortspinnt und mit weiteren Fäden verknüpft. So heißt es in der Quellenangabe, die sie dem Text in gewohnter Weise nachstellt:

> *Material, diesmal in homöopathischen Dosen, aber trotzdem muß es gesagt sein: Roland Barthes: Die Sprache der Mode Euripides: Bakchen (Übers.: Kurt Steinmann)*
> *Na ja, und Heidegger muß natürlich auch sein, wie immer, diesmal darfs ein bisserl mehr sein, ihm tut es nicht weh, aber vielleicht der Zeit in ihrer Ursprünglichkeit. Die weiß jetzt vielleicht nicht mehr, wo sie ursprünglich entsprungen ist, und kann daher nicht mehr zurück.*
> Dank an alle Blogger und Poster, das sage ich hier ausdrücklich, sonst wirft mir jemand vor, abgeschrieben zu haben, was ich natürlich, wie üblich, getan habe.
> *Und danke, Penelope!* (LI)

65 Jelinek, Elfriede: *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* https://www.elfriedejelinek.com/fstrasse.htm 3.11.2012 [Zugriff am 11.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), im Folgenden zitiert mit der Sigle STR, Herv. SF.

66 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk.* GS V.1, S. 574 und 575.

Der Titel des Textes spielt auf einen Leuchtkasten an, der das Supermodel Gisele Bündchen in einer Werbung für H&M zeigt: »[…] genau wie die Frau im Schaukasten, so möchte ich aussehen, in genau so einem Kasten möchte ich allen Menschen vorgeführt werden, wie ich Kleidung vorführe!, aufgetakelt oder gleich als Plastik gegossen, am besten sofort, bevor ich verhungere, so einen Körper möchte ich haben […]« (*LI*). Die hier hörbar werdende Ich-Instanz bringt in einem schier nicht enden wollenden Redefluss alles aufs Tapet, was mit dem Phänomen der Mode in Verbindung gebracht werden kann: Aspekte des Verbergens und Sich-Zeigens, des Tarnens und Täuschens, die Schnelllebigkeit der Mode und die dahinterstehende Werbemaschinerie, den Gruppenzwang, den Mode vor allem auf junge Frauen ausübt, die Zurichtung von Mode tragenden Körpern, aber auch von Körpern, die diese in Billiglohnländern unter schlicht untragbaren Bedingungen produzieren, und nicht zuletzt die massive Umweltverschmutzung, die mit der Herstellung und dem Vertrieb von Mode vorangetrieben wird. Vor diesem Hintergrund verweist der Untertitel *Straße? Stadt? Nicht mit mir!* nicht nur auf den oben beschriebenen, 2012 verfassten Theatertext, den Jelinek nunmehr fortschreibt. Er alludiert auch die ökologischen und sozioökonomischen Problematiken eines Konsumverhaltens, das sich von der Straße weg immer mehr in Richtung Online-Shoppen verlagert:

> Was die Bezahlung betrifft, wollen Sie es erst recht nicht wissen, morgen wird es auch wieder anders sein, aber heute steht fest, für immer steht ab sofort fest, daß die Produktion in Südeuropa zu schwach ist, denken wir an die Türkei, die aber gar nicht will, daß wir an sie denken, gemessen an jener in Indien, Bangladesh oder China, klar, das ist, wo die Musik für die Produktion von Massenkonsumartikeln spielt, die ich meide wie die Pest, denn ich bin was besonderes und will was besonderes, so, und deswegen nehme ich auch den Rock für 24, 90 und das Top für 19, 90, das ist weniger, als Sie sich vorgestellt haben, aber nicht weniger, als Sie sich vorstellen können, die nehme ich, vorhin habe ich sie im Leuchtkasten gesehen, gleich kaufe ich sie, morgen, wenn schon wieder Montag ist, es geht aber auch am Sonntag, nur wird da nicht zugestellt, morgen kaufe ich was andres, denn ich will anders aussehen als Sie, die sich soeben den billigeren Rock, ganze zehn Euro billiger als meiner, gekauft haben, wenn schon Massenkonsum, dann aber richtig, das heißt nicht mit mir! (*LI*)

Das Licht im Kasten arbeitet sich beständig an den Bedingungen ab, unter denen Mode in Billiglohnländern wie Bangladesch gefertigt, getragen und wieder weggeworfen wird. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist nicht neu: Jelinek setzte sich bereits 2013 in *Nach Nora*, einer Fortsetzung ihrer Ibsen-Paraphrase *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen*

der Gesellschaft, intensiv damit auseinander.[67] Anlass für jenen Text gaben die zahlreichen Unfälle in bzw. Einstürze von Fabrikshäusern in Dhaka, die immer wieder zu unzähligen toten und verletzten Arbeiter*innen führten und nach wie vor führen. »Dann wieder ein Brand. Schon wieder einer! Dann ein neuer Einsturz. Schon wieder einer! Dann eine neue Kollektion. Schon wieder eine! Die Mode ist ja das Immer-Wieder, aber anders.«[68] Wie wir wissen, ist Dhaka das Zentrum der systematisch ausgelagerten Produktion multinationaler Modekonzerne. Allein bei H&M arbeiten in Bangladesch etwa eine halbe Million Menschen, und zwar für Löhne, die kaum zum Überleben reichen.[69] Folgerichtig zitiert Jelinek ein *Spiegel*-Interview mit H&M-Vorstandschef und -Miteigentümer Karl Johan-Persson, der in *Nach Nora* tatsächlich adressiert wird: »Und Sie gehen also auch äußerst restriktiv mit den Chemikalien in der Kleidung um? Sie sammeln gebrauchte Kleidung wieder ein und führen Sie dem Recycling zu? Was könnten Sie noch tun? Sie könnten sicher noch einiges tun!«[70]

Auch in *Das Licht im Kasten* treffen wir auf diskursive Überreste, die an die zahlreichen Opfer von Fabrikkatastrophen in Bangladesch gemahnen – etwa an jene 1.138 Menschen, die im Zuge des Einsturzes des Fabrikgebäudes Rana Plaza im Jahr 2014 getötet worden waren. »Da nähen sie hin, die Näherinnen, da gehen sie dahin, dieselben, lebendig begraben, erschlagen, verbrannt, zerstückelt« (*LI*). Die T-Shirts, die im sogenannten Westen zu Schleuderpreisen gekauft werden können und die daraufhin – wie uns Jelineks Text an mehreren Stellen lehrt – im Schnitt 1,4-mal getragen und dann bereits wieder weggeschmissen werden – all diese T-Shirts werden in Fabrikhäusern wie dem Rana Plaza produziert. Adler, C&A, Zara und viele andere lassen dort produzieren.

Die Möglichkeit, Kleidungsstücke bequem von zu Hause aus zu kaufen und dafür eine Geldsumme zu zahlen, die sich hierzulande als Angehörige der Mittelschicht innerhalb einer Arbeitsstunde verdienen lässt, lasse uns etwas Wesentliches verlernen, so Edith Hall in ihren Überlegungen zur griechischen Tragödie und den New Materialisms. Diese Option verunmögliche es uns nach und

---

67 Vgl. Jelinek, Elfriede: *Nach Nora*. https://www.elfriedejelinek.com/fnachnora.htm 22.10.2013 [Zugriff am 16.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

68 Jelinek, Elfriede: *Nach Nora*.

69 Zu Jelineks *Nach Nora* im Kontext der untragbaren Herstellungsbedingungen von Billigmode vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: »Sticheln am Gewebe der Gesellschaft oder Variationen über die Legende von der individuellen Freiheit. Elfriede Jelineks *Nora*-Komplex.« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 88–97.

70 Jelinek, Elfriede: *Nach Nora*.

nach, den finanziellen und ideellen Wert jenes Kleidungsstücks sinnlich zu erfahren, das in Bangladesh noch heute in mühevoller, stundenlanger Handarbeit traditionell aus Baumwolle bzw. Seide hergestellt und von den Frauen als nationale Tracht getragen werde – nämlich der Sari. Gleichzeitig aber, so Hall weiter, verunmögliche uns unser pervertiertes Shoppingverhalten, hinlänglich zu verstehen, was es bedeutet, wenn Medea an Jasons neue Braut ein ungewöhnlich schön gemustertes Gewand schickt, von dem sie sagt, es sei ihrer Familie vom Sonnengott Helios persönlich geschenkt worden: »[…] in Olympian religion and its related mythical narratives, the objects requiring the most labor to produce them are represented as being made by and for gods, as virtual impossibilities in the world of human production. Maximal human effort is conceived as somehow theios, divine.«[71] Die von dem (durch Medea freilich vergifteten) Kleid ausgehende Kunstfertigkeit und Kostbarkeit betont die Geste der Großzügigkeit, die Medea der Prinzessin gegenüber signalisieren möchte. Die *Thing-Power* dieses Kleides ist also untrennbar verknüpft mit den Seidenraupen, Baumwollsträuchern oder Flachspflanzen, die es hervorgebracht haben, aber auch mit den vielen menschlichen Arbeitshänden, durch die die Fasern gegangen sind. Diese produktive, be-lebte *Thing-Power* steht der tödlichen Substanz, mit der Medea die Robe vergiftet, diametral gegenüber.

Heute wiederum – und hier kehre ich zu Jelineks Theatertext zurück – ist Gift grundsätzlich an der Herstellung von Kleidung und am Tod der darin involvierten Arbeiter*innen beteiligt. In *Das Licht im Kasten* heißt es folgerichtig:

> Dieser Bikini besteht also aus ganzer, gesamter, gesunder Baumwolle, dafür ist er so klein, daß er nicht einmal die Blöße einer Ameise bedecken könnte, und dennoch treibt er in Indien jährlich ca. 100 000 Bauern in Sachen Baumwolle in den Tod. Sie töten sich, jede Stunde einer, mit dem Unkrautgift, das sie vorher auch in die Baumwolle gejagt haben. (*LI*)

Tatsächlich wirbt H&M bereits seit geraumer Zeit damit, das eigene Image mit der Marke »Conscious« aufzupolieren und wurde dafür im Jahr 2006 von der US-amerikanischen Organisation Clean Production Action für die Reduktion von Chemikalien ausgezeichnet.[72] Sogar Greenpeace lobte das Unternehmen 2015 dafür, PFC-Chemikalien aus seiner Produktion eliminiert zu haben.[73] Was

---

71 Hall, Edith: »Materialisms Old and New«, S. 208.

72 Vgl. Spönemann, Robert: »Der Code of Conduct von Hennes & Mauritz.« In: Ehmke, Ellen et al. (Hg.): *Internationale Arbeitsstandards in einer globalisierten Welt*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 202–223.

73 Vgl. N.N.: »H&M und Zara produzieren sauberer, Nike fällt zurück.« https://www.greenpeace.de/presse/presseerklaerungen/hm-und-zara-produzieren-sauberer-nike-faellt-zurueck 19.3.2015 [Zugriff am 16.1.2021].

in diesem Kontext jedoch verdeckt bleibt oder wird, sind die katastrophalen Arbeitsbedingungen, unter denen H&M nach wie vor produzieren lässt und die vor allem Frauen treffen.[74] »Menschen, die es gar nicht gibt, arbeiten für solche, die man besser gar nicht sehen sollte. Niemand sieht etwas, niemand weiß etwas, und doch entsteht dieses Kleid unter arbeitsamen Händen, die leider bald unter Schutt und Trümmern verschwinden und auch sofort begraben werden« (*LI*).

Freilich geht Jelinek von einem Publikum aus, dem diese Missstände durchaus bewusst sind. Im direkten Adressieren der Zusehenden (»[…] soll ich Ihnen sagen, wie Sie aussehen könnten?« (*LI*), »Sie wollen schließlich was davon haben, daß Sie angeschaut werden […]« (*LI*)) konfrontiert der Text uns mit einer spezifischen Abgestumpftheit und Resignation, die wir angesichts der skandalösen Arbeits- und Umweltbedingungen, unter denen Mode fabriziert wird, entwickelt haben:

> Wir wollen billige Preise, über Menschenleben sprechen wir jetzt einmal nicht, die können für sich selbst sprechen, ein andermal. So steht es geschrieben, und zwar nicht nur hier, und nicht nur hier lesen Sie es nicht, bittesehr, hier steht es trotzdem, wenn auch nicht nur, aber nirgendwo steht, daß es auf den Stoff nicht ankommt, der Stoff ist das Phantom der Mode. Die Menschen sind nackt, die Kleider sind die neuen des Kaisers, denn nur auf die Arbeit, die der Mensch in etwas hineinsteckt, und die Zinsen, die er für sich und seine Investition bekommt, kommt es an. (*LI*)

Anstatt jedoch näher auf die katastrophalen Missstände innerhalb der Modeindustrie einzugehen, verbleibt der Text – wie Dramaturgin Felicitas Zürcher hervorstreicht – stets »an der Oberfläche, versprüht weiter giftig- gute Laune und weigert sich, sich angemessen mit den Opfern auseinanderzusetzen.«[75] *Das Licht im Kasten* lässt uns allein mit unserer Verantwortung(slosigkeit) in Bezug auf die von uns konsumierten Modeprodukte.

74 Vgl. z.B. Guilbert, Kieran: »H&M Accused of Failing to Ensure Fair Wages for Global Factory Workers.« https://www.reuters.com/article/us-workers-garment-abuse/hm-accused-of-failing-to-ensure-fair-wages-for-global-factory-workers-idUSKCN1M41GR 24.9.2018 [Zugriff am 16.1.2021]; N.N.: »Abuse is Daily Reality for Female Garment Workers for Gap and H&M.« https://www.theguardian.com/global-development/2018/jun/05/female-garment-workers-gap-hm-south-asia 5.6.2018 [Zugriff am 16.1.2021]; N.N.: »H&M will Betriebsräte loswerden.« In: *Der Spiegel*, 7.8.2011.

75 Zürcher, Felicitas: »Über Hüllen. Zu Elfriede Jelineks *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!)*.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg): *JELINEK[JAHR]BUCH 2016–2017*, S. 66–77, hier S. 73.

Fragen ließe sich in diesem Zusammenhang aber auch, wie sich die Arbeitsbedingungen jener gestalten, die in Theaterinstitutionen abseits des Rampenlichts agieren. Und wie ist es überhaupt grundsätzlich um das Licht bestellt, das uns aus den Guckkästen der subventionierten Theaterhäuser entgegenleuchtet?



Abbildung 15: *Elfriede Jelinek: Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!). Regie: Jan Philipp Gloger. Schauspielhaus Düsseldorf 2017. Foto: Sebastian Hoppe.*

Tatsächlich weisen sämtliche Theaterspielstätten, die im deutschsprachigen Raum großteils zwischen 1820 und 1970 erbaut oder wiedererrichtet worden sind, einen erheblichen energetischen Optimierungsbedarf auf. Eine 2019 durchgeführte Studie des Instituts für Energieeffiziente Architektur der Technischen Hochschule Köln hat ergeben, dass der durchschnittliche Strombedarf einer Spielstätte je nach Größe bei 200 bis 2.000 Gigawattstunden pro Jahr liegt. Bei Weitem am meisten Strom frisst dabei die Beleuchtung, gefolgt von Lüftungsanlagen.[76] Carolin Kley, die die Datenanalyse vorgenommen hat,

76 Das Forschungsprojekt *Energetische Querschnittserhebung deutscher Theaterspielstätten und Monitoring Scharoun Theater Wolfsburg mit Schwerpunkt Komfortuntersuchungen* unter der Leitung von Eva-Maria Pape wurde vom Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) im Rahmen des Förderprogramms Forschung für Energieoptimiertes Bauen (EnOB) gefördert. Folgende Spielstätten nahmen teil: Opernhaus Bonn, Theater Krefeld, Theater Detmold, Theater Freiburg, Theater des Westens Berlin, Theater Nordhausen, Theater Os-

sagt dazu: »Nach unseren Analysen ist die Beleuchtung, vor allem aufgrund der Scheinwerfer im Theatersaal und auf der Bühne, durchschnittlich der größte Stromverbraucher. Ebenfalls einen hohen Verbrauch verursachen die Lüftungsanlagen mit der entsprechenden Konditionierung der Luftmengen. Entsprechend hohe Spitzenlasten gibt es während der Vorstellungen. Über das Jahr hinweg ist der Stromverbrauch relativ gleichmäßig.«[77] *Das Licht im Kasten* spielt diese Problematik nicht dezidiert an. Aber laden Jelineks genuin metatheatralen Texte, die uns die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Mensch(en) und Materie so drastisch vor Augen führen, etwa nicht dazu ein, Problematiken der Ausbeutung und der Ressourcenknappheit auch im Hinblick auf die Institution Theater zu beleuchten?

nabrück, Opernhaus Nürnberg, Schauspielhaus Nürnberg, Theater Mannheim, Theater Schwerin, Opernhaus Chemnitz, Schauspielhaus Chemnitz und für das Intensivmonitoring Scharoun Theater Wolfsburg. Zu den konkreten Ergebnissen vgl. den Projektendbericht: https://akoeln.de/wp-content/uploads/2019/11/THKoeln_AbschlussberichtTheaterspielstaetten.pdf [Zugriff am 11.2.2021].

77 N.N.: »Energieverbrauch und Raumklima in Theaterspielstätten.« https://www.presseportal.de/pm/118033/4235938 3.4.2019 [Zugriff am 11.2.2021].

6 Zu einer Ästhetik des Paratragischen

Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?
Thomas Bernhard

Wie aus den vorangegangenen Kapiteln deutlich wird, greifen Elfriede Jelineks gemeinhin als »postdramatisch« bezeichnete Theatertexte intensiv auf die griechisch-antike Tragödie zurück. In ihren Arbeiten für das Theater verknüpft die Autorin direkte und indirekte Zitate aus kanonischen Texten des Aischylos, des Sophokles und des Euripides mit anderen literarischen, philosophischen, theologischen, aber auch mit populärkulturellen Materialien. Darüber hinaus finden wir in *Kein Licht.* und *Schnee Weiß* Bezüge zum Satyrspiel, namentlich zum fragmentarisch erhaltenen sophokleischen Text *Die Satyrn als Spürhunde*. All diese intertextuellen Antike-Bezüge werden von Jelinek am Ende der Theatertexte grundsätzlich und gelegentlich auch mit Informationen zu konkret herangezogenen Übersetzungen genannt.

Auffälligerweise jedoch wartet kein einziger Theatertext Jelineks mit einem Verweis auf die attische Komödie auf. Das erstaunt schon allein deshalb, weil Jelineks Texte von spezifischen Spielarten des Komischen geprägt sind, denen in der Forschung jüngst eine vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt wird.[1] Wenngleich sich die Autorin nirgendwo explizit auf bestimmte Komödien(-Texte) beruft, so plädiere ich dennoch dafür, Jelineks Theaterästhetik als tief in der komischen Tradition der Alten Komödie verwurzelt zu lesen. Jelineks Tragödienfortschreibungen ähneln den Komödien des Aristophanes gerade durch ihren intensiven Bezug auf das Tragische. Nicht nur die prominenten Arbeiten des Aristophanes, auch fragmentarisch erhaltene Texte seiner Zeitgenossen legen nahe, dass Komödiendichter damals eine Vorliebe dafür hegten, bestimmte Tragödien aufzugreifen, diese zu überschreiben und darüber hinaus die Dichter dieser Texte explizit zu adressieren. Euripides tritt in drei Komödien des Aristophanes auf, nämlich in den *Acharnern* (425 v. Chr.), in den *Thesmophoriazusen*

1 Vgl. Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens 2020.

(411 v. Chr.) und in den *Fröschen* (505 v. Chr.). Zudem finden wir in vielen Komödien parodierende Seitenhiebe auf das Umfeld der dramatischen Festivals. So ist es etwa sehr wahrscheinlich, dass Aristophanes' leider nicht erhaltener Text *Proagon* auf den gleichnamigen Wettbewerb abzielte, bei dem die konkurrierenden Dichter die Titel ihrer später im Zuge des Agons gezeigten Stücke verkündeten. Das Komische innerhalb der Komödien stellte sich aber auch mittels einer gewitzten Appropriation des sprachlichen und performativen tragischen Registers her. Bezeichnenderweise ähneln die dramaturgischen Verfahren, die dabei zur Anwendung gelangten, jenen, die wir in Jelineks Fortschreibungen des Tragischen vorfinden, in verblüffender Hinsicht.

Umgekehrt, so möchte ich zeigen, heben Jelineks Texte auch das komische Potenzial hervor, das vielen Tragödien eingeschrieben ist. Tatsächlich kam es gar nicht selten vor, dass sich Tragödiendichter die »niedrige Diktion« der Komödie aneigneten. Dies geschah jedoch nicht mit der Intention, das Publikum zum Lachen zu bringen, sondern diente schlichtweg dazu, die Widerwärtigkeit tragischer Ereignisse auf erschütternde Weise zu betonen. Euripides etwa, auf den Jelinek vor allem in den letzten Jahren vermehrt zurückgreift, bewirkte beim Publikum durch das Einarbeiten komischer Passagen eine spezifische Irritation, durch die der Grauen induzierende Schock im Moment der Katastrophe eine maximale Steigerung erfahren konnte.

Die von mir untersuchten Tragödienfortschreibungen Jelineks, so lautet meine These, unterminieren eine eindeutige Differenzierung zwischen Tragischem und Komischem. Sie lassen die über Jahrhunderte als unantastbar geltenden Grenzen zwischen den beiden Genres flüssig erscheinen und rütteln an einem seit Aristoteles perpetuierten Theaterverständnis, das tunlichst darauf bedacht ist, die Komödie zugunsten der »hehren« Tragödie weitgehend zu diskreditieren. Texte wie *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* oder *Wut* legen das komische Potenzial der Tragödie frei, indem sie eine Praktik der Appropriation wiederbeleben, die sowohl für die griechisch-antike Tragödie als auch für die Alte Komödie charakteristisch ist. Dadurch offenbaren und unterstreichen sie gleichzeitig das politische Potenzial des Komischen.

6.1 Tragödie versus Komödie: Divergenzen und Annäherungen

Die Suche nach historischen Zeugnissen, die die Trennung von tragischem und komischem Genre infrage stellen, führt uns ausgerechnet zu einer Erzählung über ein exzessives Saufgelage, nämlich zur Schlussszene aus Platons *Symposion*. Eyximachos, Phaidros und einige andere waren bereits nach Hause ge-

gangen, so schildert Aristodemos dort. Und auch er selbst hatte sich zur Ruhe begeben. Als er am späten Morgen wieder erwachte, sah er, dass alle anderen ebenfalls gegangen waren oder schliefen – mit Ausnahme von drei Männern, wie wir in einer Art Botenbericht erfahren:

> Nur Agathon und Aristophanes und Sokrates seien noch wach gewesen und hätten, nach rechts herum, aus einer großen Schale getrunken, und Sokrates habe ein Gespräch mit ihnen geführt. Worüber sie sonst geredet haben, sagte Aristodemos, könne er sich nicht mehr erinnern, sei er doch nicht von Anfang an dabei gewesen, und zudem hätte er zwischenhinein ein wenig geschlummert. In der Hauptsache aber sei es darum gegangen, sagte er, daß Sokrates sie zuzugeben genötigt habe, ein und derselbe Mann müße sich darauf verstehen, eine Tragödie und eine Komödie zu schreiben, und der kunstgemäße Tragödiendichter sei auch ein Komödiendichter.[2]

Weder der Tragödiendichter Agathon noch der Komödiendichter Aristophanes, so lesen wir weiter, konnten Sokrates so recht folgen – beide nickten ein. Sokrates' Überlegung, Tragiker müssten eigentlich auch imstande sein, Komödien zu dichten (und umgekehrt), stellt sich als wirres Gedankenexperiment in der Folge übermäßigen Alkoholkonsums dar. Die Passage zeigt mithin, dass die klare Trennung von Tragödie und Komödie bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. als eine Selbstverständlichkeit angesehen wurde. Tatsächlich konnte ein Tragödiendichter innerhalb des Agons nicht gegen einen Komödiendichter antreten, sondern nur gegen »seinesgleichen«. Aus Aufzeichnungen zu den abgehaltenen Spielen können wir ableiten, dass Tragödiendichter im Athen des 5. Jahrhunderts ausschließlich Tragödien und Satyrspiele, Komödiendichter wiederum ausschließlich Komödien verfassten. Dasselbe galt übrigens auch für den Cast. Der erste Schauspieler, von dem zuverlässig belegt ist, dass er sowohl in Tragödien als auch in Komödien aufgetreten ist, lebte um 100 v. Chr.[3] Worin aber weichen Tragödie und Alte Komödie konkret voneinander ab?

6.1.1 Figurenpersonal, Dramaturgie und Sprache

Innerhalb der einschlägigen altphilologischen Forschung bezieht sich die Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie hauptsächlich auf die dort auf-

---

2 Platon: *Symposion.* Griechisch–Deutsch. Übers. v. Rudolf Rufener, mit einer Einführung, Erläuterungen und Literaturhinweisen v. Thomas A. Szlezák. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002, S. 151–152 (223d1-7).

3 Vgl. O'Connor, John Bartholomew: *Chapters in the History of Actors and Acting.* Chicago: University of Chicago Press 1908, FN 415.

tretenden Charaktere und deren gesellschaftliche Stellung.[4] Diese Unterscheidung geht auf eine viel zitierte Passage aus Aristoteles' *Poetik* zurück, wo es heißt: »Die Dichtung hat sich […] nach den Charakteren aufgeteilt, die den Autoren eigentümlich waren. Denn die Edleren ahmten gute Handlungen und die von Guten nach, die Gewöhnlicheren jedoch die von Schlechten, wobei sie zuerst Rügelieder dichteten, die anderen hingegen Hymnen und Preislieder.«[5] Während die Tragödie Held*innen aus dem Mythos vorführt, die einer privilegierten Klasse bzw. Schicht angehören, d.h. grundsätzlich einen höheren sozialen Status genießen als der Durchschnitt, präsentiert die Komödie Charaktere, mit denen sich das Publikum der Antike bestens identifizieren kann. Darüber hinaus wartet die Komödie mit einer illustren Mischung aus prominenten Politikern, Göttern und Göttinnen sowie chorisch sprechenden bzw. singenden Tieren (z.B. Vögeln oder Fröschen) auf. Unterschiede ergeben sich aber auch aus genderspezifischer Sicht. Wie Helene Foley gezeigt hat, neigen weibliche Charaktere in der Tragödie dazu, im Zeichen des häuslichen *oikos* zu agieren, während sie in der Komödie in der öffentlichen Sphäre der *polis* tätig werden.[6]

Wenngleich die Tragödie im Hervorbringen des »erhabenen« männlichen Helden die Marginalisierung von Frauen sowie von bestimmten sozialen und ethnischen Gruppierungen befördert, so erweist sich die Sprache der darin auftretenden Charaktere als erstaunlich homogen. Boten, Diener und Frauen verfügen in der Tragödie grundsätzlich über denselben Duktus wie König*innen, Götter und Göttinnen. Sprachliche und stilistische Unterschiede dienen lediglich dazu, die verschiedenen Abschnitte der Tragödie – d.h. Chorpassagen, Botenberichte, Stichomythien etc. – voneinander abzugrenzen. Die Abfolge dieser dramaturgischen Bauelemente ist strikt geregelt und orientiert sich ausnahmslos am Grundschema Prolog – Epeisodien – Exodos, wobei Chorpassagen (*parodos* und *stasimon*) und Schauspielermonologe bzw. -dialoge einander abwechseln. Rückblenden und Parallelhandlungen können in der Tragödie ausschließlich in Form von Botenberichten, Teichoskopie (Mauerschau) oder mittels dramaturgischer bzw. technischer Kunstgriffe (*deus ex machina*, *ekkyklema*) präsent gemacht werden. Die typischen Elemente der Komödie wieder-

4 Vgl. hierzu z.B. Rusten, Jeffrey: »In Search of the Essence of Old Comedy: From Aristotle's Poetics to Zieliński, Cornford, and Beyond.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford/New York: Oxford University Press 2014, S. 33–50, hier S. 34ff.

5 Aristoteles: *Poetik*. Übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2002, S. 31, 1448b.

6 Vgl. Foley, Helene: »The ›Female Intruder‹ Reconsidered: Women in Aristopahnes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*.« In: *Classical Philology* 77 (1982), S. 1–21, hier S. 11.

um – allen voran die siebenteilige *parabasis* (d.h. die Ansprache des Publikums durch den hervortretenden Chor) und der komplexe *agón* (d.h. die Debattenszene) – sind ebenfalls streng detailliert ausgearbeitet. Das Herzstück bildet jeweils ein wiederholtes Muster aus vom Chorleiter gesungenen Rezitativen, gefolgt von der epirrhematischen Syzygie, d.h. einem zweiten, korrespondierenden Teil, der vom Chor zu singen ist. Der komische Agon wird als rhetorischer Konkurrenzkampf zwischen zwei Charakteren mit stark gegensätzlichen Ansichten formuliert, wie z.B. zwischen Euripides und Aischylos in *Die Frösche*.[7]

Wenngleich die Struktur dieser beiden komischen Bauelemente äußerst komplex ist, so erweist sich der dramaturgische Aufbau der aristophanischen Komödie summa summarum als flexibler.[8] Ähnliches gilt für die Metrik, wie die Altphilologin Johanna Hanink betont »[…] although the poetry of both kinds of plays used the same metrical building blocks (iambs, trochees, anapaests etc.), the grammar of comedy allowed for more frequent resolution (two short syllables in place of a long) and substitution (two short syllables in place of one short).«[9] Im Gegensatz zum sublimen tragischen Register ist der Stil der aristophanischen Komödie zudem von einer Fülle an heterogenen Stilelementen, einer hochpoetischen Bildersprache, aber auch direkten Obszönitäten geprägt.

Diskrepanzen zwischen den beiden Genres zeigen sich freilich auch in thematischer Hinsicht. Während die Tragödie ihre Stoffe großteils aus der griechischen Mythologie bezieht und nur gelegentlich eindeutig auf aktuelle historische Ereignisse rekurriert (wie beispielsweise in Aischylos' *Die Perser*), erfindet die Komödie grundsätzlich ihre eigenen Geschichten. Dabei adaptiert sie Themen, Orte, Fragestellungen und häufig auch Personen aus der unmittelbaren Gegenwart. Die Tragödie fungiert gewissermaßen als Zeitmaschine, die ihr Publikum in archaische Epochen versetzt, wohingegen Aristophanes' Komödien in der Regel innerhalb der Mauern eines vom Peloponnesischen Krieg und seinen Folgen geplagten Athens spielen. Die Texte der Komödiendichter adressieren aktuelle Probleme ohne Umschweife und schrecken nicht davor zurück, die dafür verantwortlichen Personen zu nennen und persönlich anzugreifen. Die Komödie befragt die Instrumentarien der noch jungen Demokratie, verhandelt

---

7 Aristophanes: *Die Frösche*. Übers.u. hgg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2011, 895–1098, künftig abgekürzt mit der Sigle Arist. *Frö*.

8 Vgl. Sifakis, G. M.: »The Structure of Aristophanic Comedy.« In: *The Journal of Hellenic Studies* 112 (1992), S. 123–142; Zimmermann, Bernhard: »Aristophanes.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, S. 132–159.

9 Hanink, Johanna: »Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, S. 258–277, hier S. 262.

Aspekte der Erziehung und reflektiert über Fragen der Rhetorik und der Literatur – insbesondere über das tragische Genre. Zielscheibe der parodistischen Kritik sind sowohl Aischylos, Sophokles und Euripides als auch die politischen Schwergewichte der Zeit, d.h. Alkibiades, Perikles, Demosthenes und Kleon. Sie werden entweder ad personam attackiert oder in Form von (unmissverständlichen) Anspielungen parodiert.

6.1.2 Maske und Kostüm

Wesentliche Unterschiede zwischen Komödie und Tragödie lassen sich aber erst im Berücksichtigen der abweichenden Aufführungsbedingungen feststellen. Interessanterweise tut dies bereits Aristoteles, wenn er die Differenzierung zwischen Ernstem (*spoudaion*) und Nichternstem (*phaulon* oder *geloion*) im Rückbezug auf die Maske argumentiert. Dieser Bezug ist es auch, der die von Aristoteles vorgenommene sozial und ethisch determinierte Valenz der Dichotomie zwischen tragischen und komischen Charakteren am deutlichsten belegt:

> Die Komödie ist […] Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.[10]

Tatsächlich fällt die komische Maske, zu deren charakteristischen Merkmalen ein klaffender, asymmetrischer Mund zählt, durch ihre verzerrte, übertriebene Ausgestaltung auf. Das Besondere an ihr zeigt sich darin, dass sie imstande ist, scheinbar konträre Affekte und Gemütsregungen zum Ausdruck zu bringen bzw. aufzuführen. Stephen Halliwell hat diesbezüglich festgehalten: »[…] many representations of masks possess at least one feature (above all, a markedly widened and/or sharply curving mouth, and/or rounded cheeks) *compatible* with laughter (or smiles), while at the same time having other features (say, a furrowed brow and/or depressed, v-shaped eyebrows) which appear to send contrasting signals.«[11] Die gegenteiligen visuellen Signale, die die Maske aussendet, erschweren den Abstraktions- und Klassifikationsprozess, der der Entschlüsselung von mimischen Bewegungen als Zeichen von Gefühlen und Affekten vorausgeht. Im Gegensatz dazu gestalten sich die Masken der klassischen

---

10 Aristoteles: *Poetik*, S. 17, 1449b.

11 Halliwell, Stephen: *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 542.

Tragödie einheitlich und divergieren hauptsächlich im Hinblick auf das damit vermittelte Alter oder Geschlecht einer Figur.[12]

In der Maske materialisiert sich somit der Unterschied zwischen der »erhabenen« Tragödie und der auf groteske Körperlichkeit setzenden Komödie. Zwar ist keine einzige Maske aus dem Griechenland des 5. Jahrhunderts v. Chr. erhalten, doch liegen uns zahlreiche Darstellungen, Terrakotta-Modelle und andere Artefakte vor, die uns dabei helfen, ihre Beschaffenheit zu rekonstruieren. Unumstritten ist, dass der Kopf des Schauspielers vollständig vom *prosopon* (was übersetzt übrigens nicht nur Maske, sondern auch Gesicht meint) umschlossen war. Die Masken bestanden aus einem starren, geformten Gesicht mit anhängendem Haar, das je nach Typus in unterschiedlichen Proportionen zusammengesetzt war. Tragödienmasken waren in der Regel reichlich mit Haaren bestückt, die der Schauspieler einfach anheben konnte, um von hinten hineinzuschlüpfen. Im Gegensatz dazu ist davon auszugehen, dass die Kronen der komischen, oftmals kahlköpfigen Masken in einem Stück mit dem Gesicht geformt worden sind. Wurden die Masken der dargestellten Männer in Brauntönen gehalten, so waren jene der dargestellten Frauen weiß, wie Alan Hughes festhält: »[…] white skin in Greek art suggests a woman, because women's conventional place was indoors; men are distinguished by a darker colour, representing the tan that resulted from the outdoor life of a citizen. Brown or russet would be applied to male masks […].«[13] Der Maskenmund eines stummen Statisten konnte geschlossen sein, während der einer sprechenden Figur notwendigerweise offen und oftmals sehr groß war.

Groteske Vergrößerung bewirkte darüber hinaus das standardisierte Kostüm der Alten Komödie. Der enganliegende, fleischfarbene Ganzkörperanzug des komischen Schauspielers war typischerweise an Bauch und Gesäß ausgestopft und verfügte über einen in der Intimregion angebrachten überdimensionalen Phallus.[14] Das, was die Komödiendarsteller darüber trugen – etwa ein knappes Überhemd oder einen Mantel –, konnte innerhalb einer Aufführung mehrfach variieren. Die Komödie ist nämlich nicht nur bekannt für ihre üppi-

---

12 Vgl. Pickard-Cambridge, Arthur: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press 1988, S. 190–196 (Tragödie) bzw. 218–220 (Komödie).

13 Hughes, Alan: *Performing Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 174.

14 Zum Kostüm in Tragödie und Komödie vgl. Pickard-Cambridge, Arthur: *The Dramatic Festivals of Athens*, S. 180–190 bzw. 220–223; Csapo, Eric: »Performing Comedy in the Fifth through Early Third Centuries.« In: Fontaine, Michael/ Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, S. 50–69.

gen Kostüme, sondern auch für die vielen Kostümwechsel, die damit verbunden waren.

Während sich das Kostüm der Komödie aus einem Körperkostüm – das im Falle des Vögel- oder Wespenchors tierische Attribute inkludiert – und einem individuellen Kostüm zusammensetzt, weist die Tragödie nicht auf den Unterschied zwischen dem Kostüm einer Figur und ihrem Körper hin. Der tragische Schauspieler trägt ein langärmeliges Gewand, das sich wesentlich von der Alltagskleidung des Publikums abhebt, das bis zu den Füßen reicht und mit ausschweifenden geometrischen und figürlichen Verzierungen geschmückt ist. Der in der Komödie ausgestellte Gap zwischen dem Bühnenkörper eines Charakters und seiner Kleidung, die ihn bedeckt, ist im ernsten Genre also nicht sichtbar. Ähnliches gilt für die tragische Maske. Sie orinetiert sich an einem intersektional operierenden ästhetischen Ideal, das am deutlichsten auf Keramik-Artefakten und Statuen zutage tritt.[15] Als solche zieht sie die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst – ganz im Gegensatz zur komischen Maske, deren grotesk übertriebenen Züge kein Ideal zum Ausdruck bringen, sondern dieses vielmehr ins Gegenteil verkehren und dadurch das Augenmerk ex negativo sowohl auf das Ideal als auch auf die das Publikum umgebende »normale« Welt lenken.[16]

6.1.3 Metatheatralität und Aufführungskontext

Folgt man Oliver Taplin, so sind die bislang besprochenen Parameter innerhalb der Diskussion um die Diskrepanzen zwischen Tragödie und Komödie zu vernachlässigen. Der wesentliche Unterschied ergibt sich seiner Ansicht nach aus der jeweiligen Relation zwischen der dargestellten Welt und der Welt des Publikums.[17] Die Tragödie vermeidet (zumindest nach Aischylos' *Persern* und *Eumeniden*) weitgehend aktuelle Anspielungen, während die Komödie immer wieder auf die gegenwärtige soziale und politische Realität abzielt. Dadurch ergibt sich eine, im Vergleich zur Tragödie gesehen, engere Verbindung zwischen

---

15 Vgl. Hall, Edith: *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*. Oxford/New York: Oxford University Press 2010; Chaston, Colleen: *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*. Leiden/Boston: Brill 2010, S. 11, 33–36, 55; Golder, Herbert: »Visual Meaning in Greek Drama: Sophocles' *Ajax* and the Art of Dying.« In: Poyatos, Fernando (Hg.): *Advances in Nonverbal Communication. Sociocultural, Clinical, Esthetic, and Literary Perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Comp. 1992, S. 323–360.

16 Vgl. Nelson, Stephanie: *Aristophanes and His Tragic Muse: Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*. Leiden/Boston: Brill 2016, S. 43.

17 Vgl. Taplin, Oliver: »Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis.« In: *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986), S. 163–174, hier S. 164.

Bühne und Publikum. Zuschauende der Komödie wurden regelmäßig angesprochen, auf immer neue Weise in das Stück miteinbezogen, mitunter sogar von Schauspielern mit Nüssen und Feigen beworfen. Im Publikum anwesende Persönlichkeiten des öffentlichen und religiösen Lebens direkt anzuspielen oder aber diese als dramatis personae ins Spiel zu bringen, war sozusagen State of the Art. Das dramaturgische Mittel der *parabasis* erlaubte es einem Komödiendichter darüber hinaus, seine eigene Kunst zu reflektieren und zu verteidigen. Die ungeschriebene Regel schließlich, wonach sich Komödiendichter explizit auf den Festrahmen der Dionysien bezogen, ließ die Barriere zwischen Bühne und Auditorium noch brüchiger werden.

Ein ganz anderes Bild ergibt sich im Hinblick auf die Tragödie. Wenngleich wir dort zahlreiche Referenzen auf den Theatergott Dionysos vorfinden, so fehlt dabei der metatheatrale Bezug auf den Aufführungskontext. Unterschiede ergeben sich auch hinsichtlich des obligaten Publikumsverhaltens. Die Komödie sah eine lebhafte Beteiligung der Zusehenden vor, die eine spezifische *Unterbrechung* des Bühnengeschehens mit sich brachte. So können wir zwar nicht eindeutig behaupten, dass während Komödienaufführungen geflüstert, diskutiert, geklatscht oder dazwischengerufen wurde – mit Sicherheit aber wurde gelacht.[18] Die Tragödie wiederum verlangte nach einem konzentrierten, statisch verweilenden Publikum, das seinen durch *phobos* und *eleos* induzierten Gefühlsregungen keinerlei geräuschvollen Ausdruck zu verleihen hatte: »[…] how ever moved the audience may be, wether by pity towards giving help or by anger towards revenge, or whatever, it knows it must sit quiet.«[19] All diese Beobachtungen bringen Taplin zu folgendem Schluss: »We are left, then, with two genres which are in essence fundamentally different. On the whole they reject overlap rather than invite overlap. They are fascinatingly related yet opposed ways of approaching through art the world and the truth.«[20] Diese Behauptung verfestigt eine vor allem in der philologisch orientierten Tragödienforschung über Jahrhunderte reproduzierte strikte Differenzierung zwischen Tragödie und Komödie, deren apodiktische Unantastbarkeit ich anhand einer Aussage des Philologen Benard Knox demonstrieren möchte: »For the fifth-century Athenian tragedy was tragedy and comedy comedy, and never the two

18 Zu den Unterschieden bezüglich des angemessenen Publikumsverhaltens im Kontext von Tragödie und Komödie vgl. Chapman, G. A. H.: »Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes.« In: *Athens Journal of Philology* 106 (1983), S. 1–23, hier S. 1.

19 Taplin, Oliver: »Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis«, S. 173.

20 Ebd., S. 173.

should meet.«[21] Tatsächlich aber ist zu bedenken, dass uns von den rund 1.200 Tragödien, die allein für die Großen Dionysien produziert worden sind, heute nicht einmal drei Prozent vorliegen.[22] Alle noch existierenden Komödien der Alten Komödie wiederum stammen von Aristophanes. Abgesehen davon verfügen wir lediglich über Bruchstücke aus Komödien, deren Autoren(-Namen) wir nicht kennen. Interessanterweise aber weisen diese Fragmente gewisse formale und inhaltliche Diskrepanzen zur aristophanischen Komödie auf.[23] Die auf eine strikte Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie abzielenden Zuschreibungen basieren also auf einem relativ kleinen und zum Teil durchaus widersprüchlich anmutenden Textkorpus.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Fokus auf die performativen Rahmenbedingungen und auf den Festivalkontext umso dringlicher. Der Blick auf die Aufführungsbedingungen nämlich offenbart nicht nur die von Taplin ins Spiel gebrachten Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie, sondern belegt ebenso eindrücklich die genuine Verstrickung beider Genres. Wertvolle diesbezügliche Hinweise liefert Aristophanes' Komödie *Die Vögel*, wo es heißt:

> **Chorführer:**
> Nichts besser, süßer, als dass
> man sich Flügel wachsen lässt.
> Wär zum Beispiel einer von euch
> Zuschauern geflügelt, könnt
> er, wär hungrig er und fände
> der Tragödien Chöre fad,
> sich im Flug nach Haus begeben,
> dann zu Mittag essen dort,
> und, wär er gesättigt, käm er
> wieder her zu uns im Flug.[24]

Die hier Auftretenden zitieren die Rolle des tragischen Chors, der sich – ebenso wie der komische Chor – aus Bürgern Athens zusammensetzt. Die Passage demonstriert, dass Komödie und Tragödie im selben Festivalkontext und am selben Ort gezeigt wurden. Vormittags war jeweils eine tragische Tetralogie zu

21 Knox, Bernard: »Euripidean Comedy.« In: Ders.: *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press 1979, S. 250–274, hier S. 251.

22 Ich bedanke mich für den Hinweis bei Stefan Büttner.

23 Vgl. Landfester, Manfred: »Geschichte der griechischen Komödie.« In: Seeck, Gustav Adolf: *Das griechische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, S. 354–400.

24 Aristophanes: *Die Vögel*. Übers.u. hgg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2013, S. 42 (786–789).

sehen, während der Nachmittag für das Komische reserviert war – zumindest zur Zeit des Peloponnesischen Krieges.[25] Während die Tragödie bereits 534/33 v. Chr. Teil des Kultprogramms war, wurden Dithyramben- und Satyrspiel gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. in das Festival miteinbezogen. Die Komödie aber erhielt erst 486 v. Chr. Einzug in den Agon. Tragödiendichter stellten ihre Texte (d.h. jeweils drei Tragödien und ein Satyrspiel) an einem einzigen Tag vor, insgesamt waren hierfür drei Tage vorgesehen. Die Komödiendichter wiederum präsentierten jeweils nur ein Stück, und zwar an einem eigens dafür vorgesehenen Tag. Grundsätzlich wurden an einem solchen Tag fünf Komödien aufgeführt.[26]

Von der Komödie in den Schatten gestellt wurde die Tragödie im Rahmen der Lenaia, also jener Festspiele, die seit Mitte des 5. Jahrhunderts an drei Tagen im Jänner bzw. im Februar ausgetragen wurden. Wenngleich beide Festivals – also die Dionysien und die Lenaia – im Dionysostheater am Südosthang der Akropolis stattfanden, so wurde dieser Schauplatz von Tragödien- und Komödienproduzenten unterschiedlich genutzt. Während das einstöckige Bühnengebäude in der Tragödie gemeinhin einen Palast (und gelegentlich auch einen Tempel, ein Zelt, eine Hütte oder eine Höhle) darstellte, diente es in der Komödie vorrangig als visuelles Zeichen eines städtischen Ambientes. Keinerlei Unterschiede gab es hinsichtlich der genutzten bühnentechnischen Ausstattung: Falltüren, Hebekran (*mechane*) und die Rollplattform *ekkyklema* wurden innerhalb beider Genres eingesetzt.

Sowohl der Tragödien- als auch der Komödiendichter hatten bei einem *archon* um Aufführungsrechte anzusuchen, beide benötigten darüber hinaus einen *choregos*, der die eigene Produktion finanzierte, sowie (selbstredend männliche) Schauspieler und Choreuten, die das jeweilige Stück zur Aufführung brachten.[27] Begleitet wurde das Geschehen jeweils von einem *aulos*-Spieler. Siegesaufzeichnungen deuten darauf hin, dass die Lenaia als Veranstaltungsort für Komödien in etwa gleichberechtigt neben den Großen Dionysien standen

---

25 Vgl. Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, S. 41–45.

26 Eine Ausnahmeregelung könnte während des Peloponnesischen Krieges getroffen worden sein. Indizien legen nahe, dass damals lediglich drei Komödien aufgeführt worden sind. Vgl. dazu Csapo, Eric/Slater, William J.: *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1995, S. 107.

27 Vgl. Revermann, Martin: *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press 2006.

– Aristophanes trat dort oft und erfolgreich an. Die Tragiker aber erachteten die Dionysien als die prestigeträchtigeren Wettbewerbe.[28]

6.1.4 Chor

Eine der wohl interessantesten Gemeinsamkeiten zwischen Tragödie und Komödie erschließt sich hinsichtlich des Ursprungs der beiden Genres. Die Quellen, über die wir verfügen, legen nahe, dass sowohl die Tragödie als auch die Komödie auf chorische Wurzeln verweist. Schenken wir Aristoteles Glauben, so hat sich die Tragödie aus der antiken griechischen Chorlyrik des Dithyrambus entwickelt.[29] Die Komödie wiederum hat verschiedene Ursprünge, allen voran ist hier der *komos* zu nennen, ein ausgelassener, musikbegleiteter Umzug zu Ehren des Dionysos. Tatsächlich herrscht in der Forschung mittlerweile Einverständnis darüber, dass *komos* und κωμῳδία – *komoidia* (Komödie) etymologisch verwandt sind.[30] Zeitgenössische Darstellungen bestätigen die Annahme eines gemeinsamen Ursprungs aus dem Chorischen. In Bezug auf die Komödie liegen uns mehrere Exponate vor, die die vielfältigen Formen des *komos* widerspiegeln, darunter gepolsterte Tänzer aus Korinth, attische Darstellungen phallischer Prozessionen und Bilder von Tierchören, die alle aus einer Zeit stammen, da die Komödie noch nicht Teil der dionysischen Wettbewerbe war. Den wichtigsten Beleg für die Tragödie liefert eine attische Vase aus etwa 480/90 v. Chr., die den statischen Gestus eines vor einem Grab performenden Chors in Szene setzt. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei zudem um die früheste uns vorliegende Darstellung von maskentragenden Choreuten – erkennbar an der durchgehenden Kinnlinie und den offenen Mündern.[31] Wir haben es also mit einer autoreflexiven Darstellung zu tun, die dazu einlädt, den Aufführungskontext der Tragödie mitzudenken. Tatsächlich finden sich solche metatheatralen Bezüge später nur mehr auf Exponaten, die Komödienaufführungen abbilden. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass die Selbstreferenzialität, die Philolog*in-

---

28 Vgl. Pickard-Cambridge, Arthur W.: *The Dramatic Festivals of Athens*, S. 25–40; Csapo, Eric/Slater, William J.: *The Context of Ancient Drama*, S. 122–24, 132–37.

29 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 1148a, 1148b.

30 Vgl. Nelson, Stephanie: *Aristophanes and His Tragic Muse*, S. 25 (FN 12).

31 Vgl. Kossatz-Deichmann, Anneliese: »Das griechische Theaterkostüm unter besonderer Berücksichtigung der Maske.« In: Zimmermann, Bernhard/Rengakos, Antonios (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Bd. II: Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit.* München: Beck 2014, S. 894–905, hier S. 898.

nen wie Oliver Taplin der Tragödie kategorisch absprechen, nicht schon immer und nicht ausschließlich eine Eigenart der Komödie war.[32]



Abbildung 16: *Rotfiguriger Kolonnettenkrater. Antikensammlung Basel BS415. 490–480 v. Chr. Foto: Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel.*

Diese Beobachtung soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich tragische und komische Chöre in vielerlei Hinsicht unterscheiden. Die Tragödie hatte zu Beginn zwölf Chormitglieder, die von Sophokles auf 15 erweitert wurden, während die Komödie 24 zählte. Noch elementarer sind die funktionellen Verschiedenheiten bzw. die unterschiedlichen dramatischen Funktionen, die dem Chor in den beiden Gattungen zukommen.[33] So bedeutend der Chor in

32 Zu Taplins Argumentation vgl. Taplin, Oliver: »Fifth- Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis«, S. 163–174.

33 Zu den Diskrepanzen hinsichtlich von Musik und Tanz vgl. Taplin, Oliver: »Comedy and the Tragic.« In: Silk, Michael S. (Hg.): *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press 1996, S. 188–202, hier S. 191–194; Gianvittorio, Laura (Hg.): *Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*. Pisa/Rom: Fabrizio Serra 2017.

der Alten Komödie ist, so erstaunlich mutet es an, dass er in sämtlichen uns vorliegenden Texten des Aristophanes in der zweiten Stückhälfte mehr und mehr verschwindet. Stephanie Nelson hat dafür eine schlüssige Erklärung parat: »In a way […], the reason for the difference is obvious: not that the chorus is strangely inactive toward the end of Athenian comedy, but rather that they were strangely active before.«[34] Der Chor bleibt auch gegen Ende der Komödie am Verlauf des Geschehens beteiligt, mehr noch: Seine Rolle besteht nunmehr vermehrt darin, als eine Art metatheatrale Instanz an das Hier und Jetzt des Performancekontexts zu erinnern.[35]

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass Komödie und Tragödie in Athen zwar getrennt, aber nebeneinander aufwuchsen. Wenngleich Tragödiendichter ausschließlich Tragödien verfassten und Komödiendichter ausschließlich Komödien, so belegen die überlieferten Stücke dennoch, dass jede Gruppe sich von der Arbeit der anderen inspirieren ließ und sich produktiv damit auseinandersetzte. So nutzten Tragödiendichter etwa das Genre des Satyrspiels, um mit komischen Handlungssträngen zu experimentieren und aus einem vulgärsprachlichen Wortschatz zu schöpfen, der in der »hehren« Tragödie grundsätzlich nicht zur Anwendung gelangen konnte. Umgekehrt wiederum konstituiert sich ein großer Teil der Komödien des Aristophanes aus einem intensiven karikierend-parodierenden Rekurs auf die Tragödie. Wir haben es bei Tragödie und Komödie folglich weniger mit zwei strikt voneinander trennbaren Sphären zu tun als vielmehr mit komplementären Genres, die aufeinander Bezug nehmen, aneinander anknüpfen, sich unterbrechen und stören. Die dramaturgischen und poetischen Techniken, die in diesem Zusammenhang zur Anwendung gelangten, unterminieren die Grenzen zwischen dem Ernst(haft)en und dem Lächerlichen, zwischen dem Erhabenen und dem Vulgären. Sie stellen ein Archiv an disturbierenden Gesten bereit, die in Jelineks Tragödienfortschreibungen nachleben.

6.2 Aristophanes und Jelinek. Verfahren des Paratragischen

Die Idee der gegenseitigen Wechselwirkung von Tragödie und Komödie findet sich bereits bei Aristophanes, der in seiner frühen Komödie *Die Acharner* (425 v. Chr.) den Neologismus *trygoidia* (Arist. *Ach.* 499f.) einführt. Das Paradoxale

---

34 Nelson, Stephanie: *Aristophanes and His Tragic Muse*, S. 53.

35 Vgl. hierzu u.a. Bierl, Anton: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalluslieder fr.* 851 PMG. München/Leipzig: Saur 2001, S. 64ff.

dieses Begriffs kehrt in Kratinus' großartiger Wortbildung *euripidaristophanizon* wieder.[36] Der Komödiendichter sieht diese für einen Zuseher vor, der sich fragt, wie sich Aristophanes' Kritik an der euripideischen Tragödie mit der Tatsache vereinbaren lässt, dass der Komödiendichter Elemente aus tragischen Texten auf raffinierte Weise in seine eigenen Stücke integriert. Wie passt die Freude an ausgefeilten Aphorismen zu der scharfen Kritik, die Aristophanes an Euripides und der Tragödie übt? Und wie kommt es, dass man über das Tragische lachen kann? Diese Fragen stellen sich in ähnlicher Dringlichkeit angesichts des intertextuell-verwebenden Verfahrens von Elfriede Jelinek, dessen komisches Potenzial sich nicht zuletzt aus der Parodie des tragischen Genres ergibt.

Die kritische Auseinandersetzung der Komödie mit der Tragödie verweist auf eine lange Traditionslinie. Sie ist bereits in Texten auszumachen, die zu einer Zeit entstanden, da die *komoidia* noch nicht als eigene Kunstform am dionysischen Agon partizipierte. So wissen wir etwa von einem Anfang des 5. Jahrhunderts entstandenen, aus der Feder des in Sizilien tätigen Dinolochus stammenden Text namens *Komoidotragoidia*. Möglicherweise inspirierte dieser Titel die beiden attischen Komödiendichter Alcaeus und Anaxandrides (tätig zu Beginn des 4. Jahrhunderts) – beide verfassten eine sogenannte *Komoidotragoidia*. Als intensiv stellt sich die komische Auseinandersetzung mit dem Tragischen im Athen des ausgehenden 5. Jahrhunderts dar. Wenngleich die einzigen vollständig erhaltenen Komödien, die uns aus diesem Zeitraum vorliegen, von Aristophanes stammen, so lässt die Zusammenschau dieser Texte mit Fragmenten anderer zeitgenössischer Komödienautoren wie Cratinus, Eupolis oder Strattis den Schluss zu, dass die Tragödie grundsätzlich einen beliebten Referenzpunkt innerhalb der Alten Komödie darstellte.[37] Das komische Genre lässt es zu, Sprache und Gestus des Tragischen zu persiflieren, auf bestimmte Tragödien anzuspielen bzw. einzelne Szenen daraus zu parodieren oder aber auch Scherze auf Kosten bestimmter Tragödiendichter zu machen. Aristophanes etwa liebte es, die großen Tragiker namentlich in seinen Komödien auftreten zu lassen – allen voran Euripides, der in drei seiner Werke in Erscheinung tritt.

Erstmals wandte Aristophanes diesen dramaturgischen Kunstgriff in den *Acharnern* an, d.h. in einer Komödie, die sich explizit auf die 438 zur Uraufführung gelangte euripideische Tragödie *Telephos* bezieht. Der Protagonist Dikaiopolis, mit dem sich die Dichter-Instanz Aristophanes in einer bestimmten

---

36 Vgl. Zimmermann, Bernhard: »Aristophanes«, S. 157.
37 Vgl. Hanink, Johanna: »Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play«, S. 264 bzw. FN 4.

Passage auch identifiziert (vgl. Arist. *Ach.* 377–82), übernimmt hier das Auftreten und die Wortgewaltigkeit des euripideischen Helden, um die Köhler von Acharnai von seinen eigenen Interessen zu überzeugen. Doch bevor Dikaiopolis seine Rede hält, begibt er sich in das Haus des Euripides und bittet diesen, ihn mit dem tragischen Kostüm aus der eigentlichen Produktion von *Telephos* auszustatten. Euripides willigt zunächst ein. Als Dikaiopolis aber daraufhin ein Requisit nach dem anderen verlangt, ruft er entrüstet: »Der wird mir noch meine tragische Dichtkunst rauben!« (Arist. *Ach.* 464). Bernhard Zimmermann bringt den kritisch-parodistischen Subtext dieser Passage auf eine einfache Formel, wenn er behauptet, dass »die Wirkung der euripideischen Tragödien […], wie der Meister selbst zugibt, nicht auf der Konzeption seiner Stücke, sondern in erster Linie auf der Ausstattung, auf Kostümen und Requisiten [basiert].«[38] So gesehen entspreche Aristophanes ganz dem, was Aristoteles in der *Poetik* hervorhebt, wo es heiße, »daß sich Kraft und Wirkung (δύναμις) einer Tragödie, vor allem ihr Telos, Furcht und Mitleid zu erregen, auch ohne die Mittel einer Inszenierung und ohne Schauspieler entfalten müssen«.[39]

Bei aller Kritik an der Tragödie und ihren Dichtern, die man aus Aristophanes' Komödien herauslesen kann, lassen sich die in diesen Texten zur Anwendung gelangenden paratragischen Verfahren aber auch als wertschätzende Gesten in Richtung des »ernsten« Genres verstehen. Exemplarisch zeigt sich dies anhand von Aristophanes' Komödie *Die Thesmophoriazusen* (*Frauen am Thesmophorenfest*), in der sich die titelgebenden Frauen für die Rufschädigung rächen wollen, die Euripides ihnen in all seinen Tragödien beschere. Wie Helene Foley hervorgehoben hat, dient die Tragödie hier zwar immer noch dazu, die Redefreiheit der Komödie zu stärken, »[b]ut it also implicates comedy and tragedy in a far deeper shared competitive game: tragic, satiric, and comic plots already shared in deploying deception, intrigue, disguise, and escape.«[40] Das integrative Verfahren, das in Aristophanes' Tragödienaneignungen zum Einsatz gelangt, kann mit Helene Foley als ein Versuch gelesen werden, durch die produktive Aneignung des Tragischen das politische Potenzial des Komischen hervorzuheben. Dieser Impetus spiegelt sich in Elfriede Jelineks Fortschreibungen der griechischen Tragödie auf erstaunliche Art wider. Tatsächlich besteht die ästhetische Strategie, die diese Texte durchzieht, darin, Pathos im Zitieren und

---

38 Zimmermann, Bernhard: »Eine kleine Poetik des Requisits. Zu Aristophanes, *Acharner* 393–489.« In: *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 57/2 (2011), S. 430–433, hier S. 433.

39 Ebd., S. 433.

40 Foley, Helene: »Generic Boundaries in Fifth-Century Athens.« In: Revermann, Martin/Wilson, Peter (Hg.): *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin.* Oxford: Oxford University Press 2008, S. 15–33, hier S. 22.

Modulieren der tragischen Dichter zu evozieren und dieses im selben Atemzug durch die prozessuale Schichtung mit Bruchstücken des Alltäglich-Profanen wieder zu brechen.[41]

Ein eindrückliches Beispiel liefert etwa der Theatertext *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2008), den Jelinek anlässlich der Skandale rund um die österreichische Meinl-Bank und die ehemalige Gewerkschaftsbank BAWAG verfasste und der die Auswüchse der Finanz- und Wirtschaftskrise in beinahe prophetischer Weise vorwegnehmen sollte. Wir haben es dabei mit einem Text zu tun, der auf mehreren Ebenen an die griechisch-antike Tragödie anschließt. Zum einen verarbeitet er die euripideische *Herakles*-Tragödie intertextuell (»Danke, Helene Schuberth, danke, Europa, äh, Euripides (›Herakles‹, nach der Übersetzung von J. J. Donner)«[42]). Zum anderen greift er Bauelemente dieses Genres, wie etwa den Prolog oder – in Form eines Zusatztexts – den Epilog auf: Nach der Uraufführung durch Nicolas Stemann verfasste Jelinek auf Anregung des Regisseurs ein Addendum, das sich u.a. auf die *Elektra* des Euripides bezieht. Dieser Epilog wurde von Stemann in die Inszenierung integriert und war von da an Bestandteil der Folgeaufführungen.[43] Als zentral offenbart sich zudem Jelineks Rückgriff auf den Chor, namentlich auf den Chor der Greise, dem in Euripides' *Herakles* eine hauptsächlich kommentierende Funktion zukommt. Dieser Chor beklagt zunächst das Schicksal von Herakles' Frau Megara und deren Kindern, die dem Tyrann Lykos zum Opfer fallen sollen. Später jubelt er über die siegreiche Rückkehr Herakles' und ergeht sich schlussendlich ein weiteres Mal in Klage, sobald Herakles – von Lyssa, der Göttin des Wahns, befallen – seine eigenen Kinder tötet. Jelinek extrahiert diesen (tragischen) Chor der Greise aus der euripideischen Tragödie und stellt ihm einen Chor der Kleinanleger gegenüber, der auf die zahlreichen Verlierer*innen der Finanz- und Wirtschaftskrise von 2008 bzw. 2009 verweist.

Trotz des expliziten und impliziten Rückgriffs auf das Tragische bezeichnet Jelinek ihren Text als Wirtschafts*komödie*. Von diesem Untertitel scheinbar

---

41 In einem Interview mit dem Dramaturgen Joachim Lux spricht Jelinek davon, entstandenes Pathos »gleich wieder durch den Sarkasmus sozusagen in die eigene Distanzierung zurückzuzerren, zu brechen« (Lux, Joachim: »Was fallen kann, das wird auch fallen.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk.«* Burgtheater Wien: 2003).

42 Jelinek, Elfriede: »Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie.« In: Dies.: *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 207–349, hier S. 349.

43 Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. 2 Bände: Bd. 2.* Wien: Praesens 2014, S. 172.

irritiert, fragte Stemanns Dramaturg Joachim Lux die Autorin anlässlich der Uraufführung des Textes danach, was denn so »komisch« an den soziopolitischen Auswüchsen einer Krise sei. Und Jelinek antwortete darauf wie folgt:

> Die Dialektik zwischen dem Offensichtlichen und dessen Verdrängung und Verleugnung, insbesondere der Beglaubigung eines Wertpapiers durch einen berühmten Namen, unter den man dann seinen eigenen, viel kleineren Namen setzen darf, und damit hat man dann Papiere als mündelsicher und mit Profitgarantie erworben, die nichts als impotente Zertifikate sind, die man als solche nicht, wie es sich in diesen Kreisen eigentlich gehören würde, mit ihrem richtigen Namen vorgestellt bekommen hat. Man setzt seinen unwichtigen Namen also, im Namen eines Namens, mit dem man sich gern identifizieren würde, unter das, was einem Gewinn garantiert, aber den totalen Verlust bringt. Das kann bei aller persönlicher **Tragik** schon auch sehr **komisch** sein. Andererseits aber eben in eine echte **Tragödie** münden (alle guten **Komödien** sind nur haarscharf von der **Tragödie** entfernt), in Mord, Selbstmord, Verzweiflung.[44]

Ähnliches entnehmen wir einem Interview, das die Dramaturgin Rita Thiele anlässlich von Karin Beiers Abend *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz* (2010) am Schauspiel Köln geführt hat und in dem Jelinek anmerkt: »Die Lächerlichkeit, eben das Parodistische, entsteht aus der Fallhöhe zu den großen Texten, die ich natürlich verstärke oder überhaupt erst herstelle.«[45] Vor diesem Hintergrund erscheint es tatsächlich verwunderlich, dass Jelineks Theatertexte bislang noch nicht im Kontext der Alten Komödie gelesen worden sind.

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass Jelineks Rückgriff auf das Tragische – ebenso wie jener des Aristophanes – ein zweifacher ist. Einerseits untersuchen die beiden Dichter*innen die Tragödie aus politischer Sicht und befragen ihre didaktische Funktion innerhalb der Gemeinschaft. Andererseits blicken sie aus einer poetologischen Perspektive auf dieses Genre. Im Hinblick auf Jelineks spielerische Dekonstruktion tragischer Prätexte möchte ich vorschlagen, die damit in Zusammenhang stehende schichtende Ästhetik als *paratragisch* zu beschreiben.[46] Ausgehend von diesen Überlegungen werde ich die Alte Komö-

---

44 Jelinek, Elfriede: »Geld oder Leben! Das Schreckliche ist immer des Komischen Anfang. E-Mail-Wechsel mit Joachim Lux.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns.«* Schauspiel Köln: 2009 [Herv. SF].

45 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk/Im Bus/Ein Sturz.«* Schauspiel Köln: 2010.

46 Zu Merkmalen des sogenannten Paratragischen vgl. v.a. Rau, Peter: *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: C.H. Beck 1967; Seidensticker, Bernd: *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982; Silk, Mi-

die – und hier vorrangig die Texte des Aristophanes – auf spezifische Techniken des Komischen hin untersuchen und gleichzeitig demonstrieren, inwiefern Jelinek diese Verfahren in ihren Tragödienfortschreibungen recycelt. Die Analyse berücksichtigt sowohl stilistische und sprachliche Merkmale wie auch schauspielästhetische Parameter und Phänomene der Metatheatralität.

6.2.1 (Tages-)Politische Allusionen und ad-personam-Attacken

Worin wurzelt die immense Faszination für die Komödien des Aristophanes? Was ist es, das diese Texte so erfolgreich bei ihrem Publikum machte und dem Dichter einen Sieg nach dem anderen einbrachte? Möglicherweise lassen sich diese Fragen mit einem Blick auf die überaus spezielle Wirklichkeitskonzeption beantworten, die allen Texten des Aristophanes zugrunde liegt. Im Gegensatz zur Tragödie, die sich hauptsächlich am Mythos orientiert, ist die Alte Komödie an virulenten Themen und Fragestellungen hinsichtlich der attischen Gesellschaft interessiert und beleuchtet diese quasi unter *real-time*-Bedingungen.[47] Das eigene Genre stets in metatheatraler Manier mitreflektierend, prangert sie Politiker, Denker und Dichter offen an und hält diesen oftmals im Publikum anwesenden Schlüsselfiguren des öffentlichen Lebens den Spiegel vor. Aristophanes setzt mit seinen Arbeiten grundsätzlich an den soziopolitischen Problemen Athens an. Selbst in Komödien wie *Die Vögel* oder *Die Frösche*, in denen der Plot nicht in Athen angesiedelt ist, bleibt die Stadt im Hintergrund präsent. Zu behaupten, dass Aristophanes innerhalb seines Werkes ein getreues Abbild der Wirklichkeit zeichne, ginge jedoch zu weit. Der Dichter schildert vielmehr das tatsächliche Leben auf groteske und ungewöhnliche Weise, sodass die fantastische Welt der Komödie, verkörpert durch den Protagonisten und den Chor, ständig mit dem Athener Alltag kollidiert. Daraus ergibt sich eine durchaus vielschichtige Realität, wie Bernhard Zimmermann bemerkt:

---

chael S.: »Aristophanic Paratragedy.« In: Sommerstein, Alan H. et al. (Hg.): *Tragedy, Comedy, and the Polis*. Bari: Levante Editori 1993, S. 477–504; Medda, Enrico/Mirto, Maria Serena/Pattoni, Pia (Hg.): *Κωμωιδοτραγωιδια: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del* V *secolo a.* C. Pisa: Edizioni della Normale 2006; Rosen, Ralph M.: »Aristophanes, Old Comedy and Greek Tragedy.« In: Bushnell, Rebecca (Hg.): *The Blackwell Companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell 2006, S. 251–268; Miles, Sarah N.: *Strattis, Tragedy and Comedy*. Unpublished dissertation, University of Nottingham 2009; Hanink, Johanna: »Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play.«

47 Eine diesbezügliche Ausnahme stellt Aischylos' Tragödie *Die Perser* dar, die sich am historischen Untergang der persischen Flotte im Zuge der Seeschacht von Salamis orientiert.

> The result is a multilayered reality that, like a palimpsest, contains the past within itself, not in any abstract fashion but, as befits the technique of comedy, embodied in a chorus of the founders of democracy (*Lysistrata*), the men who fought at Marathon and Salamis (*Acharnians*, *Wasps*, *Lysistrata*), or representatives of the good old days like the rejuvenated Demos in *Knights* or Aeschylus in *Frogs*.[48]

Der Terminus des Palimpsests, den Zimmermann hier verwendet, taugt nicht nur hervorragend für die Beschreibung der Weltentwürfe des Aristophanes, sondern eignet sich auch wunderbar für die Analyse der Theatertexte Elfriede Jelineks. Die Autorin unterstreicht die Vielschichtigkeit der Welt grundsätzlich mit Nachdruck und erhebt sie gleichzeitig zur Maxime des eigenen Schreibverfahrens.[49] Ulrike Haß hat für den Begriff des Palimpsests hervorgehoben, dass dieser »sowohl für das Überprägen alter Strukturen als auch für das Durchprägen vormaliger Strukturen in einer Gegenwart«[50] gilt. Die Oberflächen, die durch diese Prozedur zutage treten, entsagen trennscharfen Grenzen und boykottieren ein simples Entweder- oder. »Diese Oberflächen trennen keine Vergangenheit von einer Gegenwart ab, kein Außen vom Innen, kein Vormaliges vom Hier und Jetzt. Der Begriff des Palimpsests sagt uns, dass es sich bei Oberflächen um Übergangszonen handelt, um mehrbödige und ausgedehnte Objekte, die summarisch und in einer anderen Sprache auch *res extensa* genannt wurden.«[51]

In Jelineks Tragödienfortschreibungen schichten sich Prätexte über Prätexte, ohne sich voneinander abzuheben. Der Umstand, dass die »recycelten« Zitate nicht explizit ausgewiesen werden, lässt ein scheinbar homogenes, multilagiges Textgebilde entstehen. Innerhalb dieses Gebildes fungieren die kanonisierten Werke der sogenannten alten Meister als »Rhythmusgeber«, wie die Autorin selbst sagt. »Ich hangle mich an ihnen [den alten Texten, Anm. SF] entlang, um dann immer wieder (hoffentlich) neue Räume aufzuschließen, mit ihren Schlüsseln.«[52] Die Tragödien des Aischylos, des Sophokles oder des Euripides geben die Folie ab, vor der Jelinek – ähnlich wie Aristophanes – aktuelle zeitgenössische Themen mit Mitteln des Komischen verhandelt. Bei Jelinek sind dies etwa, um drei willkürliche Beispiele zu nennen, die europäische

48 Zimmermann, Bernhard: »Aristophanes«, S. 145.

49 Vgl. hierzu auch das Kapitel *Vibrant Matter*.

50 Haß, Ulrike: »Palimpseste für ein Theater der Gegenwart.« In: Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Tübingen: Narr 2020, S. 15–32, hier S. 15.

51 Ebd., S. 15–16.

52 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail- Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele«.

Migrations- und Asylkrise (*Die Schutzbefohlenen*), der NSU-Prozess am Oberlandesgericht München (*Das schweigende Mädchen*) oder die ausbeuterischen Arbeitsbedingungen in der outgesourcten Textilindustrie (*Das Licht im Kasten*). Der diesen Arbeiten zugrunde liegende Schichtungsprozess lässt nicht nur das sogenannte Tragische auf das Komische stoßen. Er lässt auch Vergangenheit und Gegenwart schockartig aufeinanderprallen. So gibt Jelinek in Bezug auf den Entstehungsprozess ihrer *Agamemnon*-Fortschreibung *Ein Sturz* Folgendes zu Protokoll: »Ich habe dieses vergangene Ereignis [den Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im Jahr 2009, Anm. SF] Hand in Hand mit dem alten, dem antiken Drama, das ich auch, neben mir selbst, ja, wenn jemand Mißbrauch betreiben darf, dann ich mit mir selber!, verwendet habe, in die Gegenwart des Theaters gerissen.«[53] Auf welche Weise aber spielen diese Texte (gegen) die Gegenwart des Theaters an? Und wie verhalten sie sich zu der vielschichtigen Wirklichkeit bei Aristophanes?

Die unmissverständliche Adressierung der politischen Gegenwart, die Jelinek und Aristophanes verbindet, stellt ein Spezifikum dar, das wir in der Tragödie grundsätzlich nicht vorfinden, wie die Altphilologin Johanna Hanink festhält:

> Tragedy, too, commented upon and engaged deeply with social issues, political problems, and »current events« […], but because of its distinctive grammar and conventions comedy was able to do so more frankly, without the disguise of mythology. When Aristophanes wanted to lampoon Cleon he could do so by name or through thinly veiled parody; when he wanted to caricature Euripides, he could bring the tragedian – or at least a version of him – onto the stage.[54]

Es sind die Mittel des Komischen, die es Aristophanes und Co erlaubten, explizit an bestimmten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens Kritik zu üben. Interessanterweise aber richtete sich dieser Spott ursprünglich beinahe ausschließlich gegen Demokraten, namentlich hauptsächlich gegen Perikles und seine Nachfolger.[55] Rechtsgerichtete Figuren wie Nicias, Laches, Alcibiades, diejenigen, die in die Skandale von 415 verwickelt waren, und die Oligarchen, die

53 Jelinek, Elfriede: »Anmerkung zu *Ein Sturz*.« In: Schauspiel Köln (Hg.): *Schauspiel Köln Werkschau 2007–2013. Intendanz: Karin Beier*. Köln: Walther König 2013, S. 262.

54 Hanink, Johanna: »Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play«, S. 263.

55 Vgl. Henderson, Jeffrey: »Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, S. 181–198, hier S. 182.

nach dem Putsch von 411 entrechtet worden waren, wurden fast vollständig verschont und gelegentlich sogar verteidigt. Und zwar auch noch dann, wenn die Rechten an der Spitze standen. Darüber hinaus zeugen die aus dieser Zeit überlieferten Komödientexte von den sozialen, moralischen, kulturellen und politischen Gesinnungen der konservativen Elite: Sie prangern die Volkssouveränität an sowie die Funktionsweise des Rates, der Versammlung und der Gerichte. Das immer wiederkehrende Problem der Oligarchie wurde von den Dichtern tunlichst gemieden. Stattdessen konzentrierte man sich darauf, das populistische Gespenst der elitären Tyrannei lächerlich zu machen.[56]

Wenngleich Jelineks Theatertexte den antiken Komödien in ihrer harschen Kritik um nichts nachstehen, so werden Politiker*innen darin meist nicht explizit benannt. Eine Ausnahme bildet der Theatertext *Das Lebewohl*, der sich auf äußerst direkte Art mit der politischen Lage Österreichs im Jahr 2000 auseinandersetzt und dabei konkrete Namen anführt, wie wir bereits in der einleitenden Regiebemerkung sehen:

> *(Einige schöne Knaben, die Gesichter zu einem ewigen Lächeln geschminkt, in kindlichen, pludernden Spielhöschen, umringen einen Mann, der ebenfalls den Mund zu einem zeitlos-ewigen Lächeln gemalt hat und zu den Knaben spricht. Den Mund nicht grotesk-clownhaft, sondern wirklich schön, aber etwas unheimlich, lächelnd, sie streuen dem Mann aus Körben Blütenblätter, die Knaben. Wenn es zu teuer ist, Knaben zu bekommen, kann man die Blütenblätter auch vom Schnürboden herunterwerfen lassen. Nein, Mädchen kann man nicht dafür nehmen. Der jeweils angesprochene Knabe wendet sich dem* **Sprecher des »Haidermonologs«** *in schöner, nachdenklich-trauernder Pose zu, in der er eine Zeit lang erstarrt. Man kann es aber natürlich auch ganz anders machen. Es können auch alle Lederhosen tragen, von mir aus. Außerdem könnte eine Pythia oder ein schlichter griechischer Mann im Chiton mit dem Textbuch dabei*

56 Um die Politik und Person des Perikles öffentlich kritisieren zu können, entwarfen Kratinus und Hermippos in den späten 430er-Jahren, im Vorfeld des Peloponnesischen Krieges, ein Subgenre, indem sie sich des Mythos bedienten. Dieser Zugang prägt auch noch die frühe Komödie des Aristophanes, d.h. die 426 v. Chr. verfassten *Babylonier*. Der Aufstieg von Kleon inspirierte den Dichter dann, von den mythologischen, verschleiernden komischen Strategien abzulassen. Mit den *Acharnern* (425 v. Chr.) entstand erstmals eine Komödie, in der die attische Politik offen attackiert und Kleon unmissverständlich verspottet wurde. Der neuartige Stil und das soziopolitische Engagement des jungen Aristophanes, der sich die durch den Peloponnesischen Krieg verursachten bzw. verschärften Spannungen zunutze machte, bescherten ihm eine Reihe von Erfolgen und Nachahmern. Wenngleich die von Aristophanes begründete politische Komödie nach 403 v. Chr. anfing, anderen Genres Platz zu machen, so dauerte es noch viele Jahrzehnte, bis sie sich gänzlich von ihrem politischen Engagement abwandte. Vgl. hierzu Henderson, Jeffrey: »Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity«, S. 183.

sein und dem Schauspieler, der den Monolog spricht, auf die Sprünge helfen, den Text immer wieder mit ihm gemeinsam sprechen, wenn der Schauspieler stockt oder nicht weiter weiß. Das wäre gar kein Hindernis.)

Dank an: »news«, Aischylos (»Die Orestie«), übers. Walter Jens[57]

Jelinek verfasste den Text im Dunstkreis der international scharf kritisierten bzw. sanktionierten Regierungsbildung zwischen ÖVP und FPÖ. Jörg Haider hatte sich aus der Bundespolitik nach Kärnten zurückgezogen und seine Parteiobmannschaft innerhalb der FPÖ aufgekündigt. Bei Jelinek tritt er als »Sprecher« auf, der sich in einer Art Sieger-Rede an eine Gruppe trauernder Knaben richtet und auf die vermeintlichen Gründe für seinen Rückzug eingeht. Als Intertexte verwendet die Autorin hierfür einerseits Haiders Text *Glücksgefühl*, der vom Boulevardmagazin *News* veröffentlicht worden war,[58] und andererseits *Die Orestie* des Aischylos: »Mutter, warte noch! Ich komme wieder! Ich geh nur vorerst in mein Bundesland zurück. Für mich hat Einsamkeit nun keine Geltung mehr. Ich gehe und komme, Mann gegen Mann, Schwert gegen Schwert.«[59] Haiders Rücktritt wird von Jelinek mithin als taktisches Manöver enttarnt. Seine Rede von einer »Wende«, die er selbst bewirkt habe, wird mit der in der *Orestie* thematisierten Wende vom Matriarchat zum Patriarchat enggeführt und in paratragischer Manier lächerlich gemacht.[60] »Kinderlos wird ab sofort Frau bleiben: keine. Du aber du aber, großer Mund: ich selbst, bewache das Land und dieses Tor, durch das eh mehr darf: keiner. Ich sind: alle.«[61] Als paratragisch kann auch die Mutation des Rachemotivs, um das die *Orestie* kreist, bewertet werden. Während Orest in der antiken Tragödie nach Hause gekehrt ist, um seinen Vater Agamemnon zu rächen, trachtet der Sprecher in Jelineks Fortschreibung nach Gerechtigkeit für die Generation von Nationalsozialisten, denen zu Unrecht Schuld zugemutet worden sei: »Wir haben keine Mitschuld an der Tat. Wir haben auch keine Morde befohlen. Das kann man von uns nicht sagen. Wir haben den Fall von Anfang an erörtert: wir warens nicht, und unsere Väter warens auch nicht.«[62]

---

57 Jelinek, Elfriede: »Das Lebewohl.« In: Dies.: *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2000, S. 7–35, hier S. 9 [Herv. SF].

58 Vgl. Haider, Jörg: »Glücksgefühl nach bangen Stunden.« In: *News* 10/2000, S. 30–31.

59 Jelinek, Elfriede: »Das Lebewohl«, S. 25.

60 Zu den Bezügen zu Aischylos vgl. Kallin, Britta: »Jörg Haider as a Contemporary Orestes. Aischylos's *Oresteia* in Elfriede Jelinek's *Das Lebewohl*.« In: *Seminar* 4/2003, S. 329–349.

61 Jelinek, Elfriede: »Das Lebewohl«, S. 34.

62 Ebd., S. 13.

Das Lebewohl ist vielleicht Jelineks direktester politischer Theatertext. Der Orest-Haider-Monolog nennt nicht nur Jörg Haider beim Namen, sondern auch die FPÖ-Politiker*innen Dieter Böhmdorfer, Karl-Heinz Grasser, Susanne Rieß-Passer und Peter Westenthaler. Umso interessanter ist es, dass dieser Text Theatermachende aus Italien, Schweden und den Niederlanden dazu inspiriert hat, Bezüge zu rechtspopulistischen Regierungen im jeweils eigenen Land herzustellen. Regisseur Werner Waas beispielsweise blendete für die italienische Erstaufführung von *Das Lebwohl* (*L'Addio*, 2001) – die übrigens Jelineks Theaterdebüt in Italien bedeutete – auf einem Bildschirm Silvio Berlusconi ein, der durch stumme Lippenbewegungen Haiders Monolog begleitete.[63] Bezeichnender Weise fand die Premiere ausgerechnet am Tag vor jenen italienischen Parlamentswahlen statt, aus denen Silvio Berlusconi als Sieger hervorgehen sollte. Waas erinnert sich an diese außergewöhnliche Aufführung, die im Teatro Rialto Occupatzo Sant'Ambrogio, also inmitten des römischen jüdischen Gettos, stattgefunden hat:

> In der Stille, die sich zwischen dem Ende der Wahlkampagne und dem Trubel der Wahlen auftut, erklingen die Worte Jelineks klar und deutlich, inmitten jener Straßen und Gassen, die fast 60 Jahre vorher die Razzien der Nazis und die Schande der Rassengesetze erlebt haben. Alles ist klar und die Analogien zur italienischen Gegenwart sind so offensichtlich, dass es sogar zu befreienden Lachern kommt. Das für die da drin, draußen läuft eine ganz andere Geschichte ab. Am Tag darauf wird Silvio Berlusconi wiedergewählt mit einer erdrückenden Mehrheit.[64]

2016 publiziert Jelinek anlässlich der sogenannten Kornblumen-Affäre rund um den Präsidentschaftskandidaten Norbert Hofer (FPÖ) eine gekürzte und leicht geänderte Version des *Lebewohls* auf ihrer Website. Der upgedatete Text nennt sich *Das Kommen*. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger *Das Lebewohl*, der sich explizit als »Haidermonolog« deklarierte, lautet die Regieanweisung nunmehr lapidar »*Der Sprecher, welcher? Einer, der neuste.*«[65] Konkrete Namen werden hier nicht mehr genannt. Und doch gelingt es Jelinek, unmittelbare Assoziationen bei ihren (tagespolitisch informierten) Rezipient*innen auszulösen, und zwar mittels des ikonografischen Zitats der Kornblume – einstmals

63 Vgl. Zum folgenden Absatz: Felber, Silke: »›E'onesto sporcare il proprio nido?‹ Zur Wahrnehmung der Österreichkritik Jelineks in Italien.« https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/stigmatisierung/silke-felber 28.11.2013 [Zugriff am 1.9.2020].

64 Waas, Werner: »Selbstbefragung zu Elfriede Jelinek in Italien.« In: Secci, Lia (Hg.): *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*. Rom: Aracne 2011, S. 121-137, hier S. 128-129.

65 Jelinek, Elfriede: *Das Kommen*. https://www.elfriedejelinek.com/fdaskommen.htm 26.4.2016/18.10.2016 [Zugriff am 8.12.2020] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Erkennungszeichen der Nationalsozialisten. Die Abbildung dieser Blume, die Jelinek dem Text auf ihrer Website hinzufügt, stellt unmissverständlich einen Bezug zu den Schlüsselfiguren her, auf die der Text anspielt: Norbert Hofer hatte dieses florale Symbol im Zuge des Präsidentschaftswahlkampfs am Revers getragen und war dadurch einem in FPÖ-Kreisen durchaus gängigen Brauch beigekommen.

In späteren Texten Jelineks fallen die ad-personam-Anspielungen deutlich kryptischer aus, wie man etwa anhand von *Die Schutzbefohlenen* beobachten kann. Dort treten die adressierten Vertreter*innen aus Politik und Kirche schlichtweg als »Stellvertreter von Stellvertretern von Stellvertretern«[66] zutage. Ihnen gegenüber stellt Jelinek die Stimmen der Geflüchteten, die als »Gruppe, zusammengewürfelt aus Niemanden und Nichtsen, sicher aus Habenichtsen« (*SCH*) sprechen. Das Privileg, tatsächlich mit Namen genannt zu werden, bleibt ihnen verwehrt. Im Gegensatz dazu treten Persönlichkeiten auf, die sich vermeintlich verdienstvoll um Österreich angenommen haben, wie etwa der vielfach ausgezeichnete Fußballer David Alaba. Die Autorin konfrontiert diese identitätsstiftende Sportlerfigur mit den Geflüchteten aus Aischylos' *Hiketiden*, die Pelasgos dazu drängen wollen, als König allein, d.h. ohne Konsultierung des Volkes, über ihre Aufnahme als Schutzbedürftige zu bestimmen:

> **Das Land ist du**, nein, das denn doch nicht, das Land erlaubt, deine Vorstellungen jederzeit einzubringen, aber das erlaubt es nur dir, nicht nur dir, aber auch dir, vor allem dir, uns erlaubt es gar nichts, wir sind nichts, und uns wird nichts erlaubt, obwohl wir gern mitmachen würden, ist besser als zuschauen, nicht wahr, damit das Recht auch von uns ausgeht, **damit das Recht auch vom Volk ausgeht**, das dann auch wir sein werden, aber das Recht geht nicht, und wenn es ausgeht, dann macht es sich fein, dann brezelt es sich auf, aber wir dürfen nicht mit, man läßt uns nicht mal ins Lokal hinein, das ist nicht gerecht, obwohl das Recht auch von uns ausginge, zumindest ausgehen könnte, wenn es mal Freizeit hätte und wir unseren Traumpaß, den gestern leider der Herr Alaba verwandelt hat, oder hat er ihn vorbereitet?, und jetzt ist er nicht mehr da, ich meine der Paß, schon geschossen, nicht mehr da, nicht mehr erreichbar, der Herr Alaba ist in München, das Recht aber, das könnte auch von uns ausgehen, von mir aus, von uns aus, gehörten wir zu diesem Traum-Volk, das Traumpässe schießt […]. (*SCH*)

66 Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen.* http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm 14.6.2013/8.11.2013/14.11.2014/29.9.2015/23.1.2017 [Zugriff am 5.2.2019] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), im Folgenden zitiert mit der Sigle SCH.

Was passiert in dieser Passage? Jelinek wirft hier elementare Fragen von Inklusion und Exklusion im Zusammenhang mit dem Thema Demokratie und Asyl auf – und zwar in Rückbezug auf die *Hiketiden*, wo dem Altphilologen Christian Meier zufolge der Grundsatz der Volkssouveränität zum ersten Mal überhaupt literarisch verbürgt ist.[67] Der zweite markierte Satzteil bildet wortwörtlich ein Scharnier zwischen dem antiken Prätext und der von Jelinek verarbeiteten politischen Gegenwart: Er zitiert sowohl Aischylos als auch den ersten Artikel der österreichischen Bundesverfassung, der da lautet: »Das Recht geht vom Volk aus.« In diesem Zusammenhang macht sich die Autorin die polysemantische Qualität des Begriffs »Paß« zunutze, der sowohl Assoziationen zu jenen Subjekten zulässt, die über keinerlei Identitätsnachweis verfügen, als auch zum österreichischen »Nationalidol« David Alaba.

Nicht explizit genannt und doch unmissverständlich adressiert wird zudem die Sopranistin Anna Netrebko, die 2006, ohne in Österreich zu leben bzw. ohne Deutsch zu sprechen, die österreichische Staatsbürgerschaft erhielt: »Die muß nicht die Gabel machen, nicht die Beine breit für jeden, der ihr ein Kurzvisum erteilt, eine Arbeitserlaubnis, der muß man keine Erlaubnis erteilen, die muß man bitten, auf Knien bitten, weil sie die Gabe dieser einmaligen Sopranstimme besitzt, die Sie schon so lang gesucht haben […]« (*SCH*). Der Text zeigt mithin in betont kalauernder Manier den Spalt auf, der zwischen denen besteht, die vergeblich und unter menschenunwürdigen Bedingungen um Asyl ansuchen, und jenen, die dank ihres vermeintlichen Verdiensts um Österreich blitzeingebürgert werden.[68]

Zur Perfektion getrieben hat Jelinek das Verfahren der ad-personam-Attacke in den beiden Theatertexten *Am Königsweg* (2017) und *Schwarzwasser* (2019). *Am Königsweg* entstand anlässlich von Donald Trumps Wahlsieg bei der US-amerikanischen Präsidentschaftswahl im Herbst 2016.[69] Wenngleich

67 Vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Beck 1988, S. 109.

68 Die Kriterien, nach denen eine »Promi-Einbürgerung« in Österreich erfolgt, waren zum Entstehungszeitraum von *Die Schutzbefohlenen* nicht transparent und sorgten als solche für Kritik. Im Februar 2014 wurde von Innenministerin Mikl-Leitner (ÖVP) ein Kriterienkatalog für solche Einbürgerungen zum Beschluss gebracht, der jedoch nicht für die Öffentlichkeit einsehbar ist. (Vgl. dazu Brickner, Irene: »Kriterienliste für Promi-Einbürgerungen bleibt Amtsgeheimnis.« In: *Der Standard*, 16.6.2014.)

69 Der Text ist eine Überarbeitung des bis dato unpublizierten Manuskripts *Der Einzige, sein Eigentum (Hello darkness my old friend)*, vgl. Felber, Silke: »Am Königsweg.« In: Biger-Marschall, Ingrid/Marschall, Brigitte (Hg.): *Lexikon der deutschsprachigen und internationalen Dramatik. Bd. 23*. Stuttgart: Hiersemann 2019, S. 49–50, hier S. 49.

sein Name über das gesamte Stück hinweg nicht genannt wird, so machen die impliziten Verweise auf Trumps fragwürdigen Politik- bzw. Twitterkommunikationsstil deutlich, um wen es geht: »Niemand muß den König mehr anschauen, es genügen seine Fotos, dort wo wir leben, wir leben, er lebt lieber woanders. Und es genügt sein Gezwitscher, vögeln tut er woanders.«[70] Das Wir, das hier spricht, lässt sich als eine an den Folgen des Turbokapitalismus laborierende, im Hass geeinte Gesellschaft lesen, die sich auf der unentwegten Suche nach einem Sündenbock befindet.

Intertextuell rekurriert Jelinek in *Am Königsweg* sowohl auf Sophokles' *König Ödipus* als auch auf die Abhandlung *Das Heilige und die Gewalt*, in der René Girard seine viel beachtete mimetische Theorie erläutert – und zwar ebenfalls mithilfe der Figur des Ödipus.[71] So behauptet Girard, dass die scheinbaren Unterschiede zwischen den Protagonist*innen innerhalb der sophokleischen Tragödie durch einen bestimmten Affekt getilgt würden, der sie alle eint, nämlich durch jenen des Zorns: »Weit davon entfernt, sich deutlich als eigenständige Wesen zu profilieren, indem sie sich voneinander abheben, lassen sich die Protagonisten auf die Identität ein und derselben Gewalt reduzieren; der Sog, in den sie geraten, macht sie alle gleich.«[72] Die Gemeinschaft finde sich im Hass geeint wieder, der kollektive Groll richte sich gegen eine einzelne Gruppierung, gegen das »versöhnende Opfer«, wie es bei Girard heißt. Bei Sophokles adressiere dieser Hass Ödipus, der zwar »nicht schuldig im modernen Sinn [ist], aber er ist für das Unglück der Stadt verantwortlich. Seine Rolle ist die eines eigentlichen menschlichen Sündenbocks.«[73] Wie aber verfährt Jelinek mit dieser Theorie? Sie greift auf die Überlegungen Girards zurück, indem sie die Figur des Ödipus in paratragischer Manier mit Donald Trump überblendet: »Der König ist am Niedergang der Stadt schuldig, allein weil er gekommen und jetzt da ist. Weil er ist, der er ist. Er hat die ungeheuerliche Übertretung begangen, daß er sich von uns zum König wählen ließ. Jetzt ist er halt verantwortlich. Er ist überreich an Schuld, er hat so reichlich Schuld, daß keine mehr übrig ist.«[74]

Die Frage nach dem Verhältnis von Macht und Gewalt steht auch im Zentrum des 2019 verfassten Stücks *Schwarzwasser*, das einmal mehr den Manipu-

---

70 Jelinek, Elfriede: »Am Königsweg.« In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke.* Berlin: Rowohlt 2020, S. 1–148., hier S. 144.

71 Vgl. zum Folgenden: Felber, Silke: »Blind vor Hass. Elfriede Jelineks *Ödipus*-Fortschreibung *Am Königsweg*.« In: Brokoff, Jürgen/Walter-Jochum, Robert (Hg.): *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte.* Bielefeld: transcript 2019, S. 343–354, hier S. 345f.

72 Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt.* Ostfildern: Patmos 2012, S. 107.

73 Ebd., S. 118.

74 Jelinek, Elfriede: »Am Königsweg«, S. 143.

lationsmechanismen der Politik nachspürt und dabei ebenfalls Schriften René Girards verarbeitet (»Etwas René Girard, bitte sehr, hatte ich noch vorrätig und eingerext«[75]). Der Text stößt sich an der sogenannten Ibiza-Affäre ab und spielt auf die darin involvierten Politiker an, allen voran auf den ehemaligen FPÖ-Parteiobmann und Vizekanzler Heinz-Christian Strache und auf seinen Kollegen Johann Gudenus, ehemals geschäftsführender FPÖ-Klubobmann und Abgeordneter zum Nationalrat. Die beiden hatten sich 2017 mit einer vermeintlichen Oligarchen-Nichte in einer Finka auf Ibiza getroffen und sich zu Aussagen hinreißen lassen, die ihre Bereitschaft zu Korruption, illegaler Parteienförderung und verdeckter Kontrolle von unabhängigen Medien demonstrierten. Das ohne deren Wissen aufgezeichnete Gespräch war Journalist*innen von *Spiegel* und *Süddeutsche* zugespielt worden, die am 17. Mai 2019 Teile daraus veröffentlichten. Einen Tag später kündigte Bundeskanzler Sebastian Kurz die Koalition mit der FPÖ auf.[76]

In *Schwarzwasser* begegnete Jelinek dieser international viel beachteten Affäre mit einer Fortschreibung der euripideischen *Bakchen*. Sie nahm sich also einer Tragödie an, auf die sie auffallend häufig zurückgreift.[77] In *Schwarzwasser* steht das invertierte Opfer im Vordergrund, das sich in den *Bakchen* in der Orgie der Mänaden materialisiert. Jelinek greift dieses Motiv auf und konfrontiert es auf paratragische Art mit mutierten Zitaten von Heinz-Christian Strache, der sich angesichts des kolportierten Videos selbst als Opfer einer Verleumdungskampagne inszenierte:

> Alle raus! Alle sind natürlich wieder mal gegen uns, sie sind unsre Gegner, das sehen wir, das sehen Sie ja auch!, wer würde ein besseres Opfer abgeben als wir? Inzwischen sehen Sie es noch besser, weil wir uns ins Bild der Überwachungskamera gesetzt haben! Dort sitzen wir bequem, wissen es aber noch nicht. Die Opfer wurden ins rechte Licht gerückt und dann ins Bild gesetzt. Wir sind also im Bilde, hätten wir das nur gewußt, daß wir wenigstens einmal im Bilde waren, daß wir Opfer waren!, aber nachträglich ist da nichts mehr zu machen, das Bild ist bereits bei unseren Feinden angekommen, unsere Freunde kennen uns ja, sie kennen uns nur als Opfer, die brauchen kein Bild von uns, die haben sich längst ein eigenes gemacht. Sehen Sie gut?, sehen Sie scharf? Sehen Sie wie scharf diese Frau ist? Ein Wahnsinn.[78]

---

75 Ebd., S. 240.

76 Vgl. hierzu auch Unterkapitel *Reisende Gesten?*

77 Vgl. hierzu auch das Unterkapitel *Wahnsinnig komisch? Parakomische Elemente bei Euripides und Jelinek.*

78 Jelinek, Elfriede: »Schwarzwasser.« In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke.* Berlin: Rowohlt 2020, S. 149–240, hier S. 179–180.

Mit der Opfer-Täter*innen-Umkehr, die in dieser Passage vollzogen wird, demaskiert der Text eine zentrale rechtspopulistische diskursive Strategie, derer sich neben Heinz-Christian Strache auch andere Parteikolleg*innen regelmäßig bedienen.[79] Bei Jelinek werden sie zwar nicht namentlich genannt, jedoch (zum Teil wörtlich) zitiert. So erscheint etwa der ehemalige Innenminister und heutige FPÖ-Klubobmann Herbert Kickl in Form seiner im Jänner 2019 getätigten Aussage »Das Recht muß der Politik folgen.«[80] Hat dieser Sager ursprünglich lautstarken Protest vonseiten der Opposition ausgelöst, so fungiert er in *Schwarzwasser* schlichtweg als Stichwort für die Anspielung auf eine weitere Schlüsselperson des von Jelinek persiflierten rechten Lagers. Die Rede ist hier von Straches Gattin Filippa, die zum Zeitpunkt des beschriebenen Skandals Tierschutzbeauftragte der FPÖ war: »Die Politik muß uns folgen. Die Kinder müssen uns auch folgen, ja, auch der Hund muß folgen, dieser Hund zum Beispiel muß der neuen Tierschutzbeauftragten folgen.«[81]

Die Lustquelle des komischen Spiels, das Jelinek und Aristophanes im Miteinbeziehen prominenter Persönlichkeiten vorantreiben, deckt sich mit jener, die Freud für das Hantieren mit Reimen, Alliterationen und anderen Arten der Wiederholung bestimmt, nämlich »das Wiederfinden des Bekannten,«[82] das eine »Erinnerungslust«[83] evoziere.[84] Besonders stelle sich eine solche Lust im »Moment der Aktualität« ein, das für jene Witze eine wesentliche Rolle spiele, die »Anspielungen auf Personen und Begebenheiten [enthielten], die zur Zeit ›aktuell‹ waren, das allgemeine Interesse wachgerufen hatten und noch in Spannung erhielten.«[85] Doch seien solche Witze nur von gewisser Halbwertszeit, ihre Lebensdauer setze »sich aus einer Blütezeit und einer Verfallszeit zusammen« und endige schließlich »in völliger Vergessenheit.«[86]

Inwiefern diese Beobachtung Freuds auf die ad-personam-Attacken innerhalb von Jelineks Theatertexten zutrifft, wird die Zeit weisen. Zusammenfassend kann jedenfalls festgehalten werden, dass das paratragische Verfahren

---

79 Vgl. hierzu v.a. Wodak, Ruth: *Politik mit der Angst. Zur Wirkung rechtspopulistischer Diskurse*. Wien/Hamburg: Konturen 2016, S. 40ff.

80 Jelinek, Elfriede: »Schwarzwasser«, S. 185.

81 Ebd., S. 185.

82 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Hgg. v. Anna Freud. Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 136.

83 Ebd., S. 137.

84 Zur Beziehung zwischen den komischen Verfahren Jelineks und Freuds Ausführungen zum Witz vgl. das Unterkapitel *Groteske Körperlichkeit*.

85 Freud, Sigmund: Gesammelte Werke VI, S. 137.

86 Ebd., S. 138.

der ad-personam-Attacke, das für die Komik des Aristophanes so charakteristisch ist, sich auch für Jelineks Theatertexte als konstitutiv erweist. Die Autorin adressiert Personen des öffentlichen Lebens direkt oder indirekt, indem sie sich auf diskursive oder auch auf ikonografische Zitate stützt. Die in diesem Zusammenhang an-gespielten Personen erscheinen in Form von Sprachmasken oder figurieren als Stichwortgeber*innen, die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Tragischem und Komischem durchlässig erscheinen lassen. Den einzelnen Personen, die Jelinek in ihren Texten angreift bzw. die darin auftreten, steht das dominante Wir gegenüber, dem sich die vorangegangenen Kapitel auf unterschiedliche Weise gewidmet haben. Wie nun aber verhält sich diese chorische Figuration zu der konstatierten paratragischen Ästhetik der Autorin?

6.2.2 Chorisches Sprechen zwischen *tragoidia* und *comoidia*

Die Befragung des Chorischen stellt innerhalb des (post-)dramatischen Werks von Elfriede Jelinek fraglos *den* zentralen Bezugspunkt zum Theater der griechischen Antike dar, wie aus Ulrike Haß' Überlegungen zur Theaterästhetik der Autorin hervorgeht:

> Mit seinen Merkmalen des Schon-da, der Eröffnung (An-Sprache) und der Einräumung, die über die Bühne hinaus auf jenen Raum des Verlautbarens und Hörens hindeuten, den das Theater insbesondere durch sein Publikum bildet, ist das Chorische formsemantisch grundlegend für Stücke wie *Ein Sportstück*, *Das Werk*, *Bambiland*, *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) und *Ein Sturz*.[87]

Die damit verknüpften poetologisch-dramaturgischen Verfahren haben Regisseur*innen wie Einar Schleef, Nicolas Stemann, Karin Beier und Claudia Bosse dazu inspiriert, »die verschüttete Geschichte des Chors«[88] freizulegen und innovative ästhetische Zugänge für ein Denken »von erwünschter oder erlittener Zugehörigkeit«[89] zu entwickeln. Auch in der Forschung hat das Chorische bei Jelinek in den letzten Jahren für großes Interesse gesorgt und eine schier unüberblickbare Fülle an Publikationen hervorgebracht. Das erstaunt insofern, als die akademische Auseinandersetzung mit Jelineks Bezügen zum Tragischen

87 Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 62–68, hier S. 67.
88 Heeg, Günther: »Tragik.« In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 388–394, hier S. 394.
89 Schleef, Einar: *Droge – Faust – Parsifal*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 377.

abgesehen von der Erforschung des Chors nach wie vor in den Kinderschuhen steckt. Aber rufen die pluralen und polyphonen Figurationen, die Jelineks Theatertexte bewohnen, (ausschließlich) den *tragischen* Chor auf? Oder legt die auffallend intensive Bezugnahme auf den Chor nahe, (auch) an den komischen Chor der Antike zu denken?

Tatsächlich spielt der Chor in der Alten Komödie eine weitaus größere Rolle, als er dies innerhalb der Tragödie tut. Das zeigt sich bereits daran, dass viele der uns erhaltenen Komödien nach dem Chor benannt sind (*Die Vögel*, *Die Frösche*, *Die Ritter*, *Die Acharner*, *Die Wespen* etc.). Darüber hinaus wird seine Relevanz von den für ihn vorgesehenen extravaganten, opulenten Kostümen hervorgehoben. In Komödien wie *Die Wespen*, *Die Ritter* und *Die Acharner* wird der Auftritt des Chors über einen langen Zeitraum vorbereitet, was beim Publikum eine spezifische Vorfreude auf das Erscheinen der bunten Truppe evoziert haben muss. Zudem ging Aristophanes so weit, einzelne Chormitglieder differenziert auszugestalten – etwa in der Vorstellung sämtlicher 24 Vögel im gleichnamigen Stück. Im Gegensatz dazu tendiert der tragische Chor zumindest in der Nachfolge Aischylos' dazu, als mehr oder minder homogene, geschlossene Figuration aufzutreten und im Hintergrund zu verweilen. Aristophanes' *Thesmophoriazusen* als Beispiel aufgreifend, hebt Anton Bierl für den komischen Chor Folgendes hervor:

> Die zielgerichtete »anderweitige« Handlung oder das Sujet ist nicht nur vom lächerlichen Episodenhaften auf der Schauspielerebene, sondern vor allem auch von chorischen Auftritten überlagert, die weitgehend auf den pragmatischen Rahmen verweisen und nahezu reine Präsenz ausdrücken. Mehrere Lieder scheinen die Handlung zu unterbrechen und weitgehend aus ihr herauszufallen. Götterkult, Gebet und Tanz stehen fast selbstzweckhaft für sich und sind nur ganz lose mit den fiktionalen Ereignissen verbunden. Die Äußerungen sind gleichzeitig selbständige Handlungen im Hier und Jetzt, die den Kult der Polis stützen.[90]

Der Chor artikuliert mithin eine spezifische Selbstreferenzialität, der eine metatheatrale Funktion zukommt. Er ist nicht Handlanger eines vordergründigen Plots, sondern hebt das festlich-agonale Framing der performativen Aufführungssituation hervor. Der komische Chor steht nicht im Dienst einer kohärenten Erzählung, sondern er *unterbricht* diese wieder und wieder. Als Figuration der Zäsur markiert er mithin ein genuin gestisches Theater, das bei Jelinek nachlebt. Auch hier tritt der Chor als intermittierende Instanz auf, als (ver-)störende Entität, in der Warnung, Kommentar und Bericht wie in einem dialektischen Bild zusammenfallen.

---

90 Bierl, Anton: *Der Chor in der Alten Komödie*, S. 105.

Die große Bedeutung, die Jelinek dem Chorischen beimisst, zeigt sich bereits in *Ein Sportstück*, wo sich die Autorin in einer vielfach bemühten Regieanweisung wie folgt äußert: »Machen Sie, was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre. […].«[91] Der Chor besteht hier – in der monumentalen, achtstündigen Uraufführung am Burgtheater von Einar Schleef eindrücklich in Szene gesetzt – ausnahmslos aus Sportler*innen: »[…] wer immer auftreten soll […], muß Sportbekleidung tragen, das gibt doch ein weites Feld für Sponsoren, oder? Die Chöre, wenns geht, bitte einheitlich, alles adidas oder Nike oder wie sie alle heißen, Reebok oder Puma oder Fila oder so« (*SP*, S. 7). Inwiefern mit der Installation solcher chorischer Figurationen Strategien der griechisch-antiken Komödie recycelt werden, zeigt sich aber erst im Theatertext das *Das Werk* (2001), wo wir es – wie die vorangestellte Regiebemerkung ankündigt – mit der paradoxalen chorischen Vervielfältigung einer Kinderbuchfigur zu tun haben, nämlich mit der des Geißenpeter aus Johanna Spyris Kinderbuch *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880):

> *Etliche Geißenpeter in ihrer Geißenpetertracht treten auf und hüten ihre Geiseln, die fröhlich um sie herumspringen. Sie müssen nicht gehütet werden, denn sie bleiben ja freiwillig bei uns, weil es hier so schön ist. Doch die Peter tun brav ihren Job, aber weil sie ja nicht viel zu tun haben, nicht mehr als an Grashalmen lutschen, auf ihrem Schwanz pfeifen (also ich meine nicht, daß sie auf ihren Schwanz pfeifen würden) und dieses Dingsda-Bier trinken, das man auf der Alm trinkt, ist das Egger Bier?, damit man einen Almrausch kriegt, teilen sie sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal. Heidi kann in diesem Augenblick noch solo sein, muß aber nicht. Nach Belieben können jederzeit noch mehr Heidis hinzukommen.*[92]

Das Werk thematisiert den 1938 von Hermann Göring angeordneten und mithilfe von Zwangsarbeiter*innen und (hauptsächlich russischen) Kriegsgefangenen erfolgten Bau des Speicherkraftwerks Kaprun. Fertiggestellt 1955, d.h. im Jahr der Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrags, firmiert dieses Bauwerk, wie der Internetauftritt des Kraftwerks heute titelt, »als Sinnbild für den Wiederaufbau Österreichs.«[93] Tatsächlich freilich gerierte sich die Zweite österreichische Republik bis in die späten 1980er-Jahre hinein als erstes Opfer des Nationalsozialismus, anstatt seine Mitschuld an den NS-Verbrechen und

91 Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 7, im Folgenden zitiert mit der Sigle *SP*.

92 Jelinek, Elfriede: »Das Werk.« In: Dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 89–251, im Folgenden zitiert mit der Sigle *WE*.

93 https://www.kaprun.co/Kraftwerk-Kaprun [Zugriff am 9.12.2020] (= Website der Gemeinde Kaprun).

am Zweiten Weltkrieg einzugestehen. Dieser von der Politik jahrzehntelang bemühte und in einigen österreichischen Köpfen immer noch nachlebende »Opfermythos« trifft in Jelineks Theatertext auf die tatsächlichen Opfer, die der Bau des Kraftwerks gefordert hat, nämlich die zahlreichen Zwangsrekrutierten, aber auch die alpine Natur. In der *Nachbemerkung* zu *Das Werk*, das gemeinsam mit dem Theatertext *In den Alpen*[94] publiziert worden ist, liest man:

> Ich habe in diesem Stück, das dem verstorbenen Einar Schleef gewidmet ist, versucht, etwas über »den« Arbeiter zu schreiben. Der Sportler wie der Arbeiter sieht in den Bergen einerseits Herausforderung, andererseits Arbeitsgerät. Die einen betätigen sich zum Spaß an den Bergen […], die anderen vollbringen ein monströs-gigantisches Aufbauwerk.[95]

Auffallend an der chorischen Figuration der Geißenpeter, die Jelinek in der weiter oben zitierten Regiebemerkung installiert, ist deren groteske Körperlichkeit. Das texttheatrale Verfahren inszeniert sie als sexualisierte, dem Exzess frönende Formation und nähert sie dadurch unverkennbar der burlesk-derben Erscheinung des Chors an, die uns in der aristophanischen Komödie begegnet. Die Grashalme lutschenden und auf ihren Geschlechtsteilen pfeifenden Geißenpeter wecken Assoziationen zu den antiken komischen Choreuten, die – ähnlich wie im Satyrspiel – ausnahmslos mit überdimensionalen, ledernen Phalli ausgestattet waren.

Dem Chor der Geißenpeter gegenüber steht im Epilog der Chor der Mütter, der an Einar Schleefs monumentales Antikenprojekt *Mütter* (1986) denken lässt, für das der Autor und Regisseur Aischylos' *Sieben gegen Theben* und Euripides' *Die Schutzflehenden* übereinanderlegte. Jelinek wiederum zieht den Chor der Mütter aus den *Troerinnen* des Euripides ab und lässt ihn in *Das Werk* um jene trauern, die »von den Geschichtsbildenden zu den Gesichtslosen […], zu Material der Geschichte«[96] gemacht worden sind. Der Epilog setzt mit folgender Bemerkung ein:

> *Auf der Dammkrone erscheinen die Mütter und sagen ebenfalls, was sie zu sagen haben. Aber niemand hört ihnen zu. Es ist, als ob sie die Wahrheit mitsamt ihrem völlig unbegründeten Wesen, und dieses hätte nun wirklich Zeit gehabt, sich zu begründen, vorstellen wollten. Aber die Wahrheit hat keine Manieren und benimmt sich völlig blöd hier heroben, wo sie sich eh nicht auskennt. Außerdem hat sie die falschen Schuhe an, und alles bangt jetzt, ob das Denken*

94 *In den Alpen* thematisiert das Gletscherbahnunglück in Kaprun im Jahr 2000, vgl. dazu das Kapitel *Die Bakchen im Skizirkus*. Dieses Thema taucht auch in *Das Werk* auf.
95 *Nachbemerkung* zu *Das Werk*, in: Jelinek, Elfriede: »Das Werk«, S. 257–58.
96 Lux, Joachim: »Was fallen kann, das wird auch fallen«.

> *dieser Frauen auf der Dammkrone in dieser bildlosen Dichtung oder was das ist nicht einen furchtbaren Schaden anrichten wird, wenn die da so stehen und in die Ferne schauen, die Mütter, ob sie ihre längst verstorbenen Söhne, und sie selber sind ja auch tot, ob sie die noch irgendwo sehen* […]. (WE, S. 239)

In Anspielung auf den Chor der Mütter, der bei Euripides dazu verdammt ist, auf die Rückkehr der (toten) Söhne zu warten, differiert der Epilog radikal vom restlichen Theatertext *Das Werk*. Im Gegensatz zum ersten und zweiten Teil gelangt hier nämlich eine typisch paratragische Strategie zum Einsatz, derer sich auch Aristophanes häufig bedient: das Sampeln vulgärer lexikalischer Einheiten mit poetischen Ausdrücken und Interjektionen. Offensichtlich wird dieses Verfahren bereits aus den ersten Zeilen des epilogischen Sprechtexts:

> **Die Mütter** (*immer schön eine nach der anderen, es kommen alle dran, nur nicht drängeln!*):
> **Wie lieg ich rücklings hingestreckt** auf diesem steinharten Lager! **O weh**, mein Kopf, und meine Schläfen tun mir auch weh und mein **Arsch** erst! (WE, S. 240, Herv. SF)

Das Pathos, das hier durch das Bemühen des tragischen Registers erzeugt wird, kollidiert mit der derben Lexik, die dabei gleichzeitig zum Einsatz gelangt. Kontrastierend wirkt zudem der Gebrauch einer umgangssprachlichen Ausdrucksweise, namentlich von Ellipsen und floskelhaften Redewendungen: »Wer sagt, leb wohl, Mutter, weine nicht? Keiner sagt, leb wohl, Mutter, weine nicht. **Auch gut**« (WE, S. 244, Herv. SF), »Welch ein Wehgeschrei, welche Trauer, **oje**, das ist wirklich traurig. Die ist weg wie Troja, **da gibt's nichts**. Das tut uns jetzt sehr leid für diese Stadt, aber sie ist weg« (WE, S. 246, Herv. SF).

Inwiefern Jelinek im Rückgriff auf den tragischen Chor komische Effekte erzielt, zeigt sich auch am Beispiel des Theatertexts *Ein Sturz*, den Karin Beier gemeinsam mit *Das Werk* und mit dem für Christoph Schlingensief verfassten Text *Im Bus* am Schauspiel Köln zur Uraufführung brachte.[97] *Ein Sturz* entstand als Antwort auf den Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln, der sich im März 2009 im Zusammenhang mit dem Ausbau der Kölner Nord-Süd-Stadtbahn zutrug. Zum Zeitpunkt des Archiveinsturzes befand sich die Baugrube der zu errichtenden Gleiswechselanlage Waidmarkt unmittelbar vor dem Archivgebäude und wurde durch Schlitzwände gegen das Grundwasser abgedichtet. Das nachfließende Wasser wurde kontinuierlich durch Brunnen abgepumpt. Kurz vor dem Eintritt des Unglücks bemerkten Bauarbeiter einen Wassereinbruch

---

97 Die Arbeit wurde am 29.10.2010 am Schauspiel Köln zur Uraufführung gebracht. Vgl. dazu auch Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Bd. 2*, S. 178–179.

und warnten Anrainer*innen, Verkehrsteilnehmer*innen sowie Mitarbeiter*innen und Nutzer*innen des Archivs vor der Gefahr. Die Warnungen erreichten jedoch nicht alle – zwei Männer kamen ums Leben und 36 Menschen verloren ihre Wohnung.[98] Darüber hinaus wurde mit dem Verlust des Historischen Archivs ein unvergleichlicher Ort des Gedächtnisses ausgelöscht. Als Ursache des Einsturzes wurde ein Leck in der Schlitzwand vermutet, durch das kontinuierlich Wasser in die Baugrube nachgeflossen war. Im Laufe der Untersuchungen zum Einsturz ergaben sich jedoch erhebliche Regelverstöße beim gesamten Bau der Bahn; so wurden beispielsweise unzureichende Kontrollen der Grundwasserförderung, die Errichtung von 19 illegalen Brunnen sowie eine unzureichende Bauaufsicht durch die Kölner Verkehrsbetriebe aufgedeckt.[99]

Der Theatertext *Ein Sturz* begegnet den Verstrickungen von Warnung, Vorwurf und Klage, die die Kölner Causa aufruft, indem er intertextuell an den ersten Teil der *Orestie* des Aischylos anknüpft, nämlich an *Agamemnon*. Wenngleich wir es bei *Ein Sturz* im Gegensatz zu *Das Werk* nicht mit dezidierten Sprecher*innenangaben zu tun haben, so legt Jelinek auch hier nahe, den Text chorisch zu inszenieren:

> *Die einzelnen Abschnitte bedeuten gleichzeitig auch die Aufteilung auf die Sprecherinnen und Sprecher oder Chöre, je nachdem, ganz wie gewünscht. Ich stelle mir etwas desolate, zurückgebliebene Gestalten vom Rosenmontagszug vor, der ja nur eine Woche vor dem Einsturz des Archivs stattgefunden hat. Und bitte, wenn möglich, sollten auch wieder Plüschtiere dabeisein!*[100]

Die Überblendung der dem Theatertext zugrunde liegenden Katastrophe mit der Kölner Karnevalstradition macht die Gleichzeitigkeit von Tragischem und Komischem unmittelbar erfahrbar. Sie lässt an eine Passage aus Platons *Nomoi* denken, in der sich der Philosoph dem Tanz widmet, d.h. einer Kulturtechnik, die sowohl für den tragischen als auch für den komischen Chor strukturbildend ist. Platon teilt dort den Tanz in zwei Kategorien ein, nämlich in den sogenannten ernsten, von schöneren Körpern vollzogenen (*spodeion*) und den

98 Vgl. Schürmann, Inge: »Von der Bergung zur Ursachenforschung und Beweissicherung.« https://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/von-der-bergung-zur-ursachenforschung-und-beweissicherung 23.10.2012 [Zugriff am 3.8.2017] (= Amt für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Stadt Köln).

99 Vgl. Rügemer, Werner: *Colonia Corrupta. Globalisierung, Privatisierung und Korruption im Schatten des Kölner Klüngels*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2010.

100 Jelinek, Elfriede: *Ein Sturz*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 3f., im Folgenden zitiert mit der Sigle ES.

komischen, von hässlicheren Körpern ausgeübten Tanz (*phaulon*).[101] In diesem Zusammenhang kommt er zu folgendem Schluss: »[…] ohne das Lächerliche kann man auch das Ernste nicht begreifen, so wie sich überhaupt eine Einsicht in das Entgegengesetzte immer nur aus dem Entgegengesetzten gewinnen lässt […].«[102] Die desolaten Gestalten vom Rosenmontagszug, die Jelinek ins Spiel bringt, versinnbildlichen dieses Paradox. Sie rufen das Karnevaleske auf, das Michail Bachtin zufolge einer »Gegenwelt gegen die offizielle Welt«[103] entspricht und dabei ein durchaus gespaltenes Lachen evoziert. Zum einen kommt diesem Lachen eine entlastende Funktion zu. Es erlaubt, die furchteinflößende Macht von Staat und Kirche für einen gewissen Zeitraum zu vergessen. Zum anderen erweist es sich als ambivalent, denn Bachtin zufolge hat der Mensch des Mittelalters »an zwei Leben gleichmäßig teil: am offiziellen Leben und am Karnevalsleben […].«[104]

Die Verstrickung von Komischem und Tragischem, die Jelinek explizit und implizit in der oben zitierten Regiebemerkung herstellt, materialisiert sich in der janushäuptigen Figuration des Chors, die in *Ein Sturz* auftritt. Einerseits ruft das unbestimmte Wir, das im Theatertext spricht, die dionysische Fest- und Umzugskultur, in der die Alte Komödie wurzelt, ins Gedächtnis. Andererseits gemahnt es an den tragischen Chor, namentlich an den Chor der Greise aus dem intertextuell herangezogenen Prätext *Agamemnon*. Aischylos gestaltet diesen Chor als intellektuell und politisch vor den Weissagungen der Seherin Kassandra kapitulierendes Kollektiv. Er führt einen Haufen jammernder alter Männer vor, die zu schwach gewesen waren, um in den Krieg zu ziehen, und stattdessen in Argos blieben. Nun erheben sie Klage über die zahlreichen Opfer, die der Krieg gekostet hat. Die Resignation, die von dieser Figuration ausgeht, hallt bei Jelinek nach: »Wir sehen […] keine Hindernisse. Wir schauen aber nicht nach. Sicher ist sicher. Sonst sehn wir noch was und müssen bestatten unter Geschrei die Toten des Hauses« (*ES*, S. 31). Im Gegensatz zur antiken Tragödie aber steht dem Wir, das hier hörbar wird, kein Herrscher gegenüber, wie die Dramaturgin

---

101 Vgl. Männlein-Robert, Irmgard: »Poetik: Komödie und Tragödie (VII 796e–817e).« In: Horn, Christoph (Hg.): *Platon Gesetze – Nomoi*. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 123–141, hier S. 129.

102 Platon: *Nomoi (De legibus). Die Gesetze. Erstes Buch*. Übers. v. Franz Susemihl (Stuttgart 1862–63) https://www.opera-platonis.de/Nomoi.pdf [Zugriff am 11.9.2020] 816de–e.

103 Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 32.

104 Ebd., S. 34. Vgl. hierzu auch Wirth, Uwe: »Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur.« In: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2017, S. 128–129, hier S. 128.

Rita Thiele anlässlich der Uraufführung von *Ein Sturz* unterstreicht: »Die Mächtigen der Stadt, die Stadtväter, die Banken, die Zeitungen, die Firmen: Sie haben sich unter den Chor gemischt, sind in ihm aufgegangen.«[105] Zu Wort kommt ein vielstimmiges Konglomerat aus Politiker*innen, Täter*innen, Opfern und Beschwichtigenden, die einander insofern ähneln, als sie allesamt die Schuld von sich und sie auf Erde und Wasser projizieren:

> Bist du auf Diät oder was, Erde, daß du nur Wasser willst und sonst nichts? Ausgerechnet? Nichts einfacher als das. Schon zuckt hell dein Strahl wie ein männliches Glied, du zuckst, Wasser, ja, du bist gemeint!, du springst herum, du dringst ein, du spritzt ab!, die Erde ist ja so scharf auf dich. (*ES*, S. 31)

Ähnlich wie bereits in Bezug auf *Das Werk* beobachtet, wird dabei auch hier Pathos durch den Rückgriff auf Aischylos hergestellt und sofort wieder gebrochen. Der hell zuckende Strahl ist Oskar Werners *Agamemnon*-Übersetzung der Verse 300–304 entlehnt. Er alludiert auf das Signalfeuer, das Klytaimnestra über die Eroberung Trojas informiert und das ihr die Rückkehr des Gatten Agamemnon ankündigt. Jelinek, die sich die Polysemie des Begriffs »Strahl« zunutze macht, ruft dadurch jedoch weniger den hehren, Hoffnung und Euphorie generierenden Schein des Feuers ins Bewusstsein als vielmehr die abgesonderten Flüssigkeiten des männlichen Gliedes. Das sprachliche Verfahren, das diesen bemerkenswerten Kippeffekt erzeugt, wird in der Wissenschaft gerne mit Freuds Ausführungen zum Witz in Verbindung gebracht.[106] Hingegen unbeachtet blieb bislang Jelineks Nähe zu Aristophanes, der auffallend intensiv mit Paronomasien arbeitete. Grund genug, um die ästhetischen Strategien, derer sich die beiden Autor*innen im Rückgriff auf die Tragödie bedienen, miteinander in Relation zu setzen.

6.2.3 Sprachliche Verfahren des Paratragischen

In einem E-Mail-Wechsel mit Monika Meister beschreibt Ulrike Haß die Verfahren des Komischen bei Jelinek als »reines Gelenkwissen. Reines Sprachgelenkwissen, mit dem etwas in der Sprache gebrochen wird, […] auch aufgebrochen.«[107] Welcher spezifischen Gelenke aber – um bei dieser Metaphorik zu

105 Thiele, Rita: »Katerstimmung im Rheinland.« In: *Theater heute Jahrbuch* 2010, S. 178.

106 In Bezug auf jüngere diesbezügliche Forschungen vgl. Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien.* Zu Jelinek und Freud vgl. das Unterkapitel *Groteske Körperlichkeit.*

107 Haß, Ulrike/Meister, Monika: »Das Komische in der Präsenz der Szene. Komik, Figuration und Körperlichkeit bei Elfriede Jelinek. E-Mail-Wechsel zwischen Ul-

bleiben – bedient sich Jelinek, um die Sprache zu brechen? Und wie geht sie dabei konkret vor?

Es erscheint mir wichtig, dieser Frage differenziert zu begegnen. Tatsächlich nämlich bezieht sich Jelinek in ihren (post-)dramatischen Werken auf völlig unterschiedliche komische Traditionen – etwa auf den jüdischen Witz, die Sprachkomik eines Karl Kraus, die komisch-grotesken Ästhetiken der bildenden Künstler Paul McCarthy und Mike Kelley oder auf das literarische und popkulturelle Genre des Nonsens. In der Forschung wurde bislang vor allem den die früheren Stücke Jelineks prägenden Bezügen zur Tradition des Altwiener Volkstheaters ein großes Interesse entgegengebracht. *Burgtheater* (1982) etwa referiert auf das Genre des Zauberspiels, der Posse und auf das Allegorische Zwischenspiel und spinnt Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* weiter. Die 1987 entstandene Waldheim-Persiflage *Präsident Abendwind* orientiert sich an Johann Nepomuk Nestroys *Häuptling Abendwind*. Auch über diese konkreten Bezüge hinaus wird Jelineks inflationärer Gebrauch von Intertextualität sowie von Kalauern, Alliterationen und Neologismen immer wieder mit der Theaterästhetik des Altwiener Volkstheaters in Verbindung gebracht.[108] Unbeachtet blieb bislang der Umstand, dass wir solcherlei komische Spielarten bereits bei Aristophanes in Hülle und Fülle vorfinden.

Intertextualität

Als eines der elementaren Verfahren innerhalb von Jelineks Theaterästhetik kann die Verschränkung von hohem und niederem Register beschrieben werden. Die Theatertexte der Autorin mischen, so die Literaturwissenschafterin Teresa Kovacs, »Hochkultur mit Trivialem, sie kombinieren die zitierten Dramen mit Versatzstücken aus weiteren literarischen Texten, aus religiösen und philosophischen Schriften sowie mit Zitaten aus journalistischen Beiträgen, aus Fernsehserien und Schlagersongs.«[109] Mit der spezifischen Intertextualität, die damit einhergeht, schließen Jelineks Arbeiten laut Juliane Vogel »an avantgardistische Praktiken der Textproduktion an […], die den Text nicht mehr als eine von souveränen Autorsubjekten generierte organische Ganzheit, sondern

---

rike Haß und Monika Meister.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Haß-Meister_.pdf [Zugriff am 2.10.2020].

108 Vgl. dazu exemplarisch Meister, Monika: »Theaterästhetik. Bezüge zur Theatertradition.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 68–73, hier S. 69–70 und Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Bielefeld: transcript 2016, S. 14.

109 Kovacs, Teresa: »›… die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreisen‹ – Elfriede Jelinek queert Lessing und Goethe.« In: *Aussiger Beiträge* 10 (2016), S. 81–97, hier S. 82.

als eine Konfiguration fragmentierter Prätexte entwerfen […].«[110] Pate stünden der Autorin dabei zunächst die politischen Montagen der 1920er- sowie Brechts Theaterästhetik der 1950er-Jahre. Als prägend für Jelineks Montage- und Collagetechniken listet Vogel darüber hinaus österreichische Literaturtraditionen und führt namentlich Johann Nepomuk Nestroy und Karl Kraus an. Bezüge zum antiken Theater aber stellt die Literaturwissenschafterin in ihrem im *Jelinek Handbuch* erschienenen Grundlagenbeitrag zum intertextuellen Schreibverfahren Jelineks nicht her.

Tatsächlich jedoch ruft die zwischen Tragischem und Komischem, zwischen vermeintlich Hehrem und Derbem mäandernde Intertextualität Jelineks eine Strategie auf, die sich als konstitutiv für Aristophanes' Komödien erweist. Aristophanes entlehnt bestimmte Ausdrücke aus einzelnen Tragödien und ähnlichen vermeintlich unantastbaren Prätexten und montiert diese gemeinsam mit alltagssprachlichen, oftmals vulgären Floskeln zu einem eigentümlichen Potpourri. Pointierte Kürze trifft dabei auf extravagante Fülle, erhabene poetische Bilder prallen auf rohe, direkte Obszönität, umgangssprachliche Offenheit mischt sich mit subvertiertem Pathos. Das Material, aus dem Aristophanes in diesem Zusammenhang schöpft, ist mannigfaltig. Der Dichter nimmt Anleihen aus dem homerischen Epos, den neuen Dithyramben, aus Gebeten und Hymnen, aus dem zeitgenössischen wissenschaftlichen und politischen Diskurs sowie aus unterschiedlichen Dialekten.

Jedoch wäre es ein Irrtum, dieses intertextuelle Verfahren als genuin komisch zu bezeichnen. Tatsächlich, so hat der Philologe Donald Mastronarde angemerkt, speist sich auch die Tragödie aus völlig unterschiedlichen Tex(tsor)ten: »Tragedy, at least as we know it in the fifth century, is inherently a genre of varied form and content. […] The anapaestic and choral parts, however, borrow from or appropriate other genres, such as processional, hymn, formal lament, epinician, wedding-song etc.«[111] Ähnliches gilt für Wortneuzusammensetzungen und Neologismen, die wir nicht nur in der Komödie vorfinden, sondern auch in der Tragödie und in den Dithyramben – jedoch mit einem entscheidenden Unterschied. Werden sie in den »ernsthaften« Genres eingesetzt, um Erhabenheit zu erzeugen, so dienen sie bei Aristophanes ganz im Gegensatz dazu, Komik zu produzieren. Ein diesbezügliches Beispiel liefert das unaussprechliche, aus allen möglichen Leckereien bestehende

---

110 Vogel, Juliane: »Intertextualität.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 47–55, hier S. 47.

111 Mastronarde, Donald J.: *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 49.

Gericht, das am Ende von *Frauen in der Volksversammlung* (392 v. Chr.) erwähnt wird und das folgendermaßen lautet: »Lopadotemachoselachogaleokranioleipsanodrimhypotrimmatosilphiokarabomelitokatakechymenokichlepikossyphophattoperisteralektryonoptokephalliokinklopeleiolagoosiraiobaphetraganopterygon.«[112] Der Anschaulichkeit halber sei Niklas Holzbergs deutsche Übersetzung dieses aus 79 Silben und 170 Buchstaben bestehenden Neologismus hier angeführt:

> **Chor:**
> Denn bald gibt es
> Schüsselschnetzelrochenhaifisch-
> hirnwurstessigrettich-
> knoblauchkäsehonigsoße-
> drosselamselringelturteltauben-
> hähnchengrillhirnschnepfenwachtel-
> hasensiruptunken-
> schlemmerflügel. (Arist. *Fr.* 1169–1178)

Die Altphilologin Stephanie Nelson hat darauf aufmerksam gemacht, dass viele der von Aristophanes eingesetzten komischen Mittel gemäß einer Logik funktionieren, die unsere Aufmerksamkeit auf Diskrepanzen lenkt.[113] Dies zeigt sich besonders eindrücklich, wenn trockene Fachausdrücke, insbesondere medizinische, auf das pathosgeladene Register des Tragischen treffen. Ein diesbezügliches Beispiel liefert eine Passage aus den *Fröschen* des Aristophanes, in der Euripides beschreibt, wie er die aufgeblähte Tragödie des Aischylos auf Diät setzt. Aristophanes lässt den Dichter dabei wie einen Arzt sprechen und legt ihm Wortspiele in den Mund, die schwerlich ins Deutsche zu übertragen sind. Niklas Holzbergs Übersetzung bewahrt jedenfalls die bestechend- komische Wirkung, die von besagten Zeilen ausgeht:

> **Euripides:** Keine Rosshähne, beim Zeus, auch keine Ziegenbockhirsche wie du, wie man sie auf den persischen Wandteppichen abbildet. Nein, als ich erstmals die Kunst von dir übernahm, geradezu aufgedunsen wie sie war von dröhnenden Prahlreden und kaum erträglichen Sprüchen, habe ich sie zuallererst abschwellen lassen und ihr die Schwere genommen durch kleine Verschen, Spaziergänge und weißen Mangold, wozu ich Saft aus Banalitäten reichte, den ich abseihte aus Büchern. Dann habe ich sie mit Monodien aufgefüttert und etwas Kephisophon beigemischt. Schließlich hab ich nicht drauflosgeschwätzt über alles, was mir so in den Sinn kam, noch bin ich einfach in die Handlung hineingestürzt und habe dabei alles miteinander ver-

112 Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*. Übers.u. hgg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2017, 1170–1175, künftig abgekürzt mit der Sigle Arist. *Fr.*

113 Vgl. Nelson, Stephanie: *Aristophanes and His Tragic Muse*, S. 12.

> mengt, sondern derjenige, der zu Beginn auftrat, erzählte sofort die Vorgeschichte meines Dramas. (Arist. *Frö.* 939–944)

Die ästhetische Strategie, komisches Potenzial aus der Kontrastierung von pathetischem Kolorit und fachsprachlichen Ausdrücken zu gewinnen, durchzieht auch die Tragödienfortschreibungen Jelineks. In *Das Werk* etwa kollidiert der inflationäre Einschub von Fachtermini aus dem Bereich des Kraftwerkbaus mit Anspielungen auf den Kult des Dionysischen und trägt dadurch dazu bei, die Kommunikation zwischen Heidi und den Peters ad absurdum zu führen:

> **Heidi:** *(ist inzwischen längst eingeschlafen, erwacht jetzt wieder, aber nur kurz)*: O welch ein Wunder, Peter, daß wenigstens das Wasser dich versteht. Denn ich verstehe dich nicht. Kein Wort. Ich habe allerdings auch nur deine letzten Worte mitgekriegt. Das einzige, was ich gern wissen möchte, ist, ob im Damminneren hinter dem Dichtungselement flächenhaft abgeschottet langfristige Erosionssicherung durch Filtern und dieses Dränen stattfindet und welche Kontrolleinrichtungen zur Bestimmung der Druckverhältnisse im Damminneren angebracht wurden […]. Ein flacher Kult, in welchem sich aber das neue Ethos der Sterilität sehr gut ausdrückt, findest du nicht, Peter? (*Schläft wieder ein, aber andere Heidis kommen an ihrer Stelle.*)
> **Die Peter:** Mir fällt bloß auf, Heidi, daß deiner Aufeinanderfolge von Tatsachen keine adäquaten moralischen und ideologischen Begründungen folgen. […] (WE, S. 119)

Komisches Potenzial hat darüber hinaus der für Jelineks Texte so typische Gebrauch der Personifikation. Das erscheint mir auch deshalb erwähnenswert, weil wir es bei der Personifikation mit einem Phänomen zu tun haben, das urtypisch ist für die Alte Komödie, wo zahlreiche nichthumane, vermenschlichte Sprechinstanzen auftreten, sich zu Chören formieren und den einzelnen Texten zu allem Überfluss auch noch ihren Titel verleihen (*Die Vögel*, *Die Frösche*, *Die Wespen*, *Die Wolken* etc.). Während derartige be-lebende dramaturgische Kniffe in den früheren Theatertexten Jelineks noch nicht zum Tragen kommen, setzt sie die Autorin ausgerechnet in jenen Texten, die sich explizit an der griechisch-antiken Tragödie abarbeiten, intensiv ein. Eindrücklich zeigt sich dies im Theatertext *Ein Sturz*, wo Wasser und Erde eine tragende Rolle spielen. In einer Anmerkung zum Stück heißt es dazu:

> Katastrophen finden meist in sehr großen Räumen statt, damit man sie auch sieht, und Wasser und Erde sind oft beteiligt, auch Beben, das Wasser kommt dorthin, wo es nicht hin soll, die Erde geht, wohin sie nicht soll und umgekehrt. Nichts bleibt an seinem Platz. […] Man teilt Wasser und Erde ihre Rollen zu, in reiner Willkür, aber sie sind damit nicht zufrieden, denn sie wollen übergreifend wirksam werden, und das führt eben zu Übergriffen aufeinan-

> der. […] Das Erdfleisch hat sich geöffnet, für wen, für was? Was hat es geschluckt und wofür hat es sich geöffnet, für was? Für neue Bauten?[114]

Im Stück selbst treten Erde und Wasser tatsächlich in Erscheinung, und zwar in paratragischer Manier im Rückgriff auf Aischylos' *Agamemnon*:[115]

> Liebe **Erde**, bleib, wo du bist, bitte, erwachen könnte Leid über Todesopfer sonst! Wenn anschließend, da du gekommen, wohin du nicht solltest, wirkte schlimme Tat, dann werden wir klagen, dann werden wir nicht klagen, denn wir werden keinen Richter brauchen. **Erde**, halt! Du hättest vorher anrufen können, meinst du nicht? Das wäre das mindeste gewesen, sich vorher zu melden, bevor du kommst und uns gleich mit Ersticken drohst. Das ist nicht in Ordnung. Sollst uns doch leicht sein, **Erde**, nicht uns begraben, zumindest jetzt noch nicht, nicht uns ersticken, **das ists, was du von einem Weibe, von mir jetzt hörst**. (ES, S. 3–4, Herv. SF)

Der hier fett markierte Halbsatz beendet den ersten Absatz des Theatertexts und zitiert wortwörtlich Oskar Werners Übersetzung von Vers 347 des *Agamemnon*.[116] Aufgerufen ist damit eine Szene, in der »[d]ie spannungsgeladene Atmosphäre von Prolog und Parodos […] noch verstärkt wird,«[117] wie der Altphilologe Bernd Seidensticker in seinem Kommentar zu Aischylos' *Agamemnon* angemerkt hat. Der Wunsch der Klytaimnestra, dass es im Zuge der Eroberung Trojas zu keinen frevelhaften Handlungen seitens des griechischen Heeres kommen möge, kann sich schließlich nicht mehr erfüllen, wie das attische Publikum dank seiner episch-mythologischen Vorbildung weiß. Die Verbrechen der Eroberer gegen die Götter und Menschen der besiegten Erde verlangen nach Rache.

Jelinek greift die warnenden Worte der Klytaimnestra auf, paraphrasiert sie und bettet sie ein in den Kontext des Einsturzes des Kölner Archivs. Dadurch führt sie den Hochmut des griechischen Heerführers mit der Selbstüberschätzung aktueller, im Dienst des Kapitalismus agierender Politiker*innen eng. So heißt es in Rekursen auf die Verse 339 bis 341, die im Folgenden fett markiert sind:

---

114 Jelinek, Elfriede: »Anmerkung zu *Ein Sturz*«.

115 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Felber, Silke: »Provokationen. Zur Funktion der Klage in Elfriede Jelineks Tragödienfortschreibungen.« In: Degner, Uta/Gürtler, Christa (Hg.): *Elfriede Jelinek im literarischen Feld – Positionierungen, Provokationen, Polemiken*. Berlin/New York: de Gruyter 2021, S. 219–230.

116 Vgl. Aischylos: »Agamemnon.« In: Ders.: *Orestie*. Übers. v. Oskar Werner. Berlin/New York: de Gruyter 2014, S. 5–122, hier S. 29.

117 Seidensticker, Bernd: »Vorwort.« In: Aischylos: *Die Tragödien*. Hgg. v. Bernd Seidensticker. Stuttgart: Kröner 2016, S. I–XL, hier S. XXX.

> Hochtief und andre Baukonzerne mit ihren Geräten, schweren Maschinen, mit denen sie dich im Zaum halten sollten, wer, wenn nicht sie, wer, wenn nicht die arge ARGE, aus deren armierten Schädeln die Kinder springen wie aus des Zeus' Stirne, Subunternehmer sie alle, so viele, Brunnenbauer, Mauerbauer, Erddompteure sie alle, in deinem **bezwungenen Land**, liebe Erde, ein Land, das du ja bist, nahmen diese Götter Sitz, aber sie konnten nicht sitzenbleiben. Sie standen auf und bohrten und pumpten und bohrten und pumpten. Doch wer **über dich siegte**, Erde**, wird selbst stets aufs neue besiegt**. Und da bist du nun! Ist das dein Ernst? So haben sie sich das nicht vorgestellt, denn **nur Gier möge vorher noch fallen aufs Heer, zu schänden Heilges, von der Habsucht übermannt!** (ES, S. 3., Herv. SF)

In Anlehnung an Klytaimnestra, die die tragischen Auswirkungen von Hybris und Transgression indirekt prophezeit, warnt Jelineks Tragödienfortschreibung vor den Folgen von Raubbau an der Natur. Erde und Wasser werden zu autonom agierenden, mörderischen Elementen, die an die beiden Kontrahenten Agamemnon und Klytaimnestra angeähnelt werden. Wir erinnern uns: Klytaimnestra rächt die von Agamemnon vorgenommene Opferung der gemeinsamen Tochter Iphigenie, indem sie Agamemnon umbringt. Aischylos boykottiert im Gegenüberstellen der beiden transgressiv agierenden Ehegatten eindeutige Schuldzuschreibungen bzw. Schuldlossagungen. Und auch Jelinek bewirkt eine derartige Veruneindeutigung anhand der beiden von ihr ins Spiel gebrachten Elemente Erde und Wasser, die von ihr als Geschädigte wie als Täter*innen vorgeführt werden:

> Warte gefälligst, **Erde**! [...] Willst du dir das **Wasser** vom Leibe halten oder was? Das wär ja, als solltest den Gatten du töten, dein Kind du schlachten, das du so liebst! Was ist hier ohne Schuld? Nichts ist hier ohne Schuld. Das **Wasser** schon gar nicht. (ES, S. 5, Herv. SF)

Die Verbindung der beiden lebensspendenden und gleichzeitig todbringenden Elemente, die in Köln die Katastrophe ausgelöst hatte, wird hier mit dem Regentenpaar Agamemnon und Klytaimnestra enggeführt und als verhängnisvolle, schuldbeladene Liaison entlarvt, als »verderbliche Liebe« (ES, S. 14), wie es im Theatertext heißt. Im zeitgenössischen Kontext entspricht dabei die unstillbare »Gier des Wassers« (ES, S. 10) den korrupten Machenschaften des Kölner Klüngels.[118]

---

118 Jelinek ruft dadurch ex negativo den bereits in anderen Theatertexten zitierten Hesiod auf, der in seinem epischen Lehrgedicht *Erga* erstmals auf die Verbindung jener beiden, durch Liquidität charakterisierten, Elemente des Wassers und des Geldes hingewiesen hat. Vgl. dazu auch Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 12.

Stilfiguren und Tropen

Jelineks Spiel mit unterschiedlichen sprachlichen Registern manifestiert sich in spezifischen rhetorischen Figuren, mit denen auch Aristophanes hantiert. Beide Autor*innen greifen auffällig häufig auf Tropen zurück, die sowohl in der sogenannten Hochkultur als auch in vermeintlich trivialkulturellen Kontexten zum Einsatz kommen. Sie machen inflationären Gebrauch von der Alliteration, die in der Dichtkunst der großen Tragiker eine elementare Rolle spielt und die auch für die Rhetorik der alten Griechen von besonderer Bedeutung ist. Heraklit etwa brachte sein Denken mit folgendem berühmt gewordenen Satz auf den Punkt: Πόλεμος πάντων μέν πατήρ έστι, zu Deutsch: »Der Krieg ist der Vater aller Dinge« (Heraklit: *Fragmente* B 53). Gleichzeitig beschreibt die Alliteration eine Figur, derer sich die Sprache der Werbung und des Boulevardjournalismus mit großer Vorliebe bedient. Jelineks Gebrauch der Alliteration ruft all diese unterschiedlichen Register auf, wie sich anhand einer Chorpassage aus den *Kontrakten des Kaufmanns* zeigen lässt:

> Sie als Staat haben von uns die **Kompetenz** bekommen, uns zu **komplettieren**, äh, hinauszukomplimentieren, äh, nein, uns zu **komponieren**, äh, zu **kontrollieren**, genau, das wollte ich sagen! Zu kontrollieren! Das ist das Wort, das uns gefehlt hat, aber sonst fehlt uns nichts, danke.[119]

Was an dieser Textstelle darüber hinaus ins Auge sticht, ist die klangliche Dimension von Jelineks kalauerndem Gebrauch der Alliteration, die für die Musikerin Jelinek sicherlich von besonderem Belang ist. In einem Interview mit der französischen Übersetzerin und Literaturwissenschafterin Yasmin Hoffmann beschreibt die Autorin ihr poetologisches Vorgehen in Abgrenzung zu jenem ihres geschätzten Schriftstellerkollegen Thomas Bernhard wie folgt:

> Ich dagegen arbeite mehr im musikalischen Sinne mit dem Wort selbst, indem ich durch Alliterationen, Assonanzen, Metathese etc. seine Wahrheit heraushole, aus dem Klang des einzelnen Wortes, es ist also ein kompositorisches Verfahren, daß ich die Sprache, auch gegen ihren Willen, zwingen möchte, nur durch sich selbst die Wahrheit preiszugeben. Wenn man will, eben ein kompositorisches Verfahren, während Bernhard eher mit dem Rhythmus arbeitet als mit dem einfachen Wort.[120]

---

119 Jelinek, Elfriede: »Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie«, S. 288, Herv. SF.

120 Elfriede Jelinek in: Hoffmann, Yasmin: »*Sujet impossible* suivi de *Ich will seicht sein* et d'un entretien avec Elfriede Jelinek.« In: *Germanica* 18 (1996), S. 153–175, hier S. 175.

Die akustische Bedeutung hebt Bernhard Zimmermann auch für die komisch-poetologischen Verfahren des Aristophanes hervor: »Another, and yet insufficiently explored, aspect of Aristophanes' language is its acoustic dimension and the use of sound effects and rhetorical figures.«[121] Als eindrückliches Beispiel nennt er in diesem Zusammenhang die Alliteration von P-Lauten, auf die wir im Chor-Einzugslied in der Komödie *Die Ritter* stoßen.[122]

Zwischen Tragödie und Komödie operiert zudem jene rhetorische Figur, mit der Jelinek vielleicht am häufigsten und spielerischsten hantiert – nämlich die Wiederholung. Benannt ist damit *das* Stilelement zur Erzeugung von Pathos und Gefühlsüberschwang schlechthin. So zählen Anapher, Anadiplose und Polyptoton mit zu den wichtigsten rhetorischen Figuren, die innerhalb von tragischen Klagedarstellungen zum Einsatz gelangen.[123] Eindrücklich zeigt sich dies anhand der *Troerinnen* des Euripides, die Jelinek – wie bereits erwähnt – in *Das Werk* fortschreibt. Wir haben es dabei mit einer Tragödie zu tun, die durch und durch als Klage konzipiert ist, wie die Altphilologin Ann Suter hervorhebt: »The play is, from both the minute technical, and the overall structural, point of view, a lament.«[124] Dieser Klagegestus hallt in Jelineks Fortschreibung *Das Werk* in der auffällig häufig vorzufindenden Figur der Epizeuxis nach, d.h. in der dreimalig aufeinanderfolgenden Wiederholung einzelner Lexeme: »Wir müssen von unserem Heim immer mehr zurückkriegen, als wir ihm gegeben haben, und zwar **Gemütlichkeit**, **Gemütlichkeit**, **Gemütlichkeit**« (*WE*, S. 148–149, Herv. SF), »Das Meer spult sein Maßband ab, und dann spult es seine ewig gleiche Nummer ab, **Wasser**, **Wasser**, **Wasser** […]« (*WE*, S. 163, Herv. SF). Eine ähnlich eindringliche Wirkung erzielt Jelineks Einsatz der Anapher: »**Bitte** entschuldigen Sie die Schilderung, **bitte** beschildern Sie Ihre Schulden, damit wir wissen, wieviel es ist, **bitte** verschwenden Sie keinen Gedanken, Sie haben keinen zu verschwenden […]« (*WE*, S. 150, Herv. SF).

Wie unschwer zu erkennen ist, kreieren die Figuren der Ripititio innerhalb der zitierten Passagen aber nicht ausschließlich Eindringlichkeit und/oder Pathos. Die Wiederholungen sind darüber hinaus unmittelbar an der Herstellung der Komik beteiligt, die von den jeweiligen Textstellen ausgeht. Illustrieren lässt sich dies abermals anhand einer Passage aus dem Epilog in *Das Werk*:

---

121 Zimmermann, Bernhard: »Aristophanes«, S. 137.

122 Vgl. ebd., S. 137.

123 Wright, Elinor: *The Forms of Laments in Greek Tragedy*. Diss. Univ. of Pennsylvania 1986.

124 Suter, Ann: »Lament in Euripides' *Trojan Women*.« In: *Mnemosyne* 56 (2003), S. 1–28, hier S. 1.

> […] *dieses* **Kommen** *der Mütter also, die alle nicht mehr dazu* **gekommen** *sind, ihre Söhne zu ficken, es kommt nicht aus der Zukunft und nicht aus der Vergangenheit, sondern: es macht die Vergangenheit und die Zukunft, was hat dieses* **Kommen** *denn da wieder angerichtet, es ist nicht zu glauben, da* **kommen** *sie und wollen nach so langer Zeit, die wir noch mühsam weiter in die Länge gezogen haben, ein Geld von uns!* (WE, S. 240, Herv. SF)

Der Begriff »kommen« rekurriert hier in Form eines Polyptoton und weckt dabei derbe sexuelle Assoziationen. Ähnlich verfährt Jelinek in *Ein Sturz*, wo die Phrase »wir kommen« (ES, S. 2) allein auf der ersten Manuskriptseite sechs Mal wiederkehrt und auf der darauffolgenden Seite von vier Wiederholungen der Sequenz »sie sind gekommen« (ES, S. 3) abgelöst wird. In beiden Fällen, also sowohl in der Passage aus *Das Werk* als auch in jener aus *Ein Sturz*, haben wir es mit einem paratragischen Einsatz der Ripititio zu tun. Einerseits lassen sich die zitierten Wiederholungen als Kalauer lesen, als platte Witze mithin, von denen die Alte Komödie überquillt[125] und die Jelinek so gerne einsetzt (»Ich liebe den Kalauer und werde ihn niemals, niemals aufgeben! Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. Wenn man lange genug auf die Sprache einprügelt, gibt sie, manchmal widerwillig, aber doch, ihre eigene Wahrheit preis, und zwar eine Wahrheit, die ihr selber innewohnt, zu innerst wohnt«[126]).[127] Andererseits aber zitieren die unterschiedlichen Temporalformen, in denen das Verb »kommen« auftritt, ein dramaturgisches Charakteristikum der tragischen Klage: nämlich die kontrastierende Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit, auf die wir auch in den *Troerinnen* treffen.[128]

---

125 Zum komischen Potenzial der Wiederholung in der Alten Komödie vgl. Kloss, Gerrit: *Erscheinungsformen komischen Sprechens*. Berlin/New York: de Gruyter 2001, S. 204–237; Miller, H. W.: »Repetitions of Lines in Aristophanes.« In: *AJPh* 65 (1944), S. 26–36; Miller, H. W.: »Comic Iteration in Aristophanes.« In: *AJPh* 66 (1945), S. 398–408.

126 Jelinek, Elfriede: »Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit.« https://www.nachtkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/sieben-fragen 7.4.2018 [Zugriff am 2.10.2020].

127 Sigmund Freud zufolge stellen Kalauer »den mindesten Anspruch an die Technik des Ausdrucks wie das eigentliche Wortspiel den höchsten. Wenn bei letzterem die beiden Bedeutungen in dem identischen und darum meist nur einmal gesetzten Wort ihren Ausdruck finden sollen, so genügt beim Kalauer, daß die zwei Worte für die beiden Bedeutungen durch irgend eine, aber unübersehbare Ähnlichkeit aneinander erinnern, sei es durch eine allgemeine Ähnlichkeit ihrer Struktur, einen reimartigen Gleichklang, die Gemeinsamkeit einiger anlautender Buchstaben u. dgl.« (Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 102.)

128 Vgl. Suter, Ann: »Lament in Euripides' *Trojan Women*«, S. 10.

Optimal zur Geltung gelangt diese Janushäuptigkeit erst im Sprechen selbst. Die tragikomische Wirkung von Jelineks Texten entfaltet sich in der (aussprechenden) Stimme bzw. im (vernehmenden) Ohr. Sie ist an eine spezifische Körperlichkeit geknüpft, die auch der Regisseur Nicolas Stemann regelmäßig hervorhebt. In einem Interview mit der *Neuen Zürcher Zeitung* etwa bemerkte er: »Diese Sprache will gesprochen werden. Eine Art lautes Denken, das die Sprechenden oft überholt, sie in eine andere Richtung drängt, als sie es beabsichtigt hatten. Sie wollen ihre Unschuld beteuern und zeigen über ihr Sprechen ihre schuldhafte Verstricktheit. Das ist **tragisch und komisch**.«[129] Die Wiederholungen innerhalb von Jelineks Theatertexten fungieren in diesem Kontext gewissermaßen als Scharniere. Sie wirken kohärenzbildend, indem sie unterschiedliche, mitunter äußerst heterogene Diskurse und Themen zu zusammengehörigen Sequenzen verschalten. Darüber hinaus dienen sie aber auch als Verbindungsglieder zwischen »hohem« und »niederem« Register, die Jelinek virtuos ineinanderschraubt, um dadurch – wie Ulrike Haß so treffend bemerkt hat – *die Sprache zu brechen.*

6.2.4 Autoreferenzialität und Metatheatralität

In welchem Dienst aber steht die ästhetische Praxis der Intertextualität, auf die Jelinek im besagten Bestreben, *die Sprache zu brechen*, zurückgreift? Worauf zielt ihre Aneignung, Übermalung und (De-)Montage von kanonisierten Texten? In welchem Kontext steht dieses Recycling zu der Arbeitsweise des Aristophanes? Und welche Rolle spielt bei all dem das Theater?

Folgt man der Literaturwissenschafterin Anne Fleig, so hebt die Bezugnahme auf die »Klassiker« Jelineks Anspruch auf ein eigenes, autonomes Werk hervor.[130] Das damit in Zusammenhang stehende Verfahren bezeichnet Fleig als »zitierte Autorität« und verweist dabei auf die beiden Bedeutungen des Verbs »zitieren«: Einerseits ist damit das Wiedergeben einer bestimmten Textpassage benannt, andererseits bedeutet es, jemanden herbeizurufen, eine Person zur Rechenschaft zu ziehen. Zitierte Autorität beschreibt den intertextuellen Rückgriff auf andere Texte, wobei das eigene Sprechen durch das Berufen auf andere verstärkt wird. Gleichzeitig, so Fleig, erweise sich diese Strategie bei Jelinek als

---

129 Stemann, Nicolas/Villiger Heilig, Barbara: »Diese Sprache will gesprochen werden.« In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.10.2016, Herv. SF.

130 Vgl. Fleig, Anne: »Zitierte Autorität – Zur Reflexion von Autorschaft in *Rosamunde*, *Ulrike Maria Stuart* und den Sekundärdramen.« In: Klein, Delphine/Vennemann, Aline (Hg.): *»Machen Sie, was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks.* Wien: Praesens 2017, S. 148–169, hier S. 149.

»subversive Anmaßung männlicher Autorität [...] und impliziert dadurch zweierlei: Zitierte Autorität bedeutet hier einerseits die Vermehrung von Autorität durch intertextuelle Stimmenvielfalt und andererseits die Infragestellung auktorialer Autorität im Sinne schöpferischer Originalität.«[131]

Auch in der Alten Komödie treffen wir auf eine spezifische Form zitierter Autorschaft. Aristophanes lässt die Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides in seinen Texten als Figuren auftreten und spricht ihnen dadurch eine bestimmte Autorität zu, die im Kontext des kulturellen Lebens der attischen *polis* auch identitätsstiftend fungiert. Dass die Art und Weise, auf die er seine Kollegen vorführt, keine schmeichelhafte ist, tut der Huldigung, die die Dichter und mit ihnen auch das Genre der Tragödie dadurch erfahren, keinen Abbruch. Eindrücklich zeigt sich dies etwa in den *Fröschen*, wie Johanna Hanink betont: »[...] *Frogs* does mark a complex comic statement of appreciation for tragedy; it also proposes one provocative articulation of the civic functions of both dramatic genres: Athens needed good tragedians to guide it, but it also needed incisive comedians who would ensure that audiences applied a critical lens to what they saw and heard on the tragic stage.«[132]

Aristophanes bietet aber nicht nur seinen Dichterkollegen eine Bühne. Er schreibt sich auch selbst als Sprechinstanz in seine eigenen Texte ein und reflektiert in dieser Form coram publico poetologische Fragen bzw. das von ihm strapazierte Genre. In der Tragödie wäre so etwas schlicht nicht denkbar. Tatsächlich betont Oliver Taplin in seinem Plädoyer für eine strikte Trennung von Tragödie und Komödie, dass autoreferenzielle Bezüge ein exklusives Charakteristikum der Komödie darstellen: »The poietes of Old Comedy may refer to himself, and to his own activity of producing comedy. [...] This simply does not happen in tragedy.«[133] Es sei nicht einmal zulässig, so Taplin weiter, in bestimmten Figurenaussagen die Stimme des Autors zu identifizieren (wie es Wilamowitz etwa in Bezug auf die Zeilen *Herakles* 637ff. vorgeschlagen hat).[134] *Wie* aber spricht Aristophanes aus dem Text? Welche Strategie wendet der Autor dabei an?

Die Antwort auf diese Frage bringt ein weiteres dramaturgisches Merkmal der Komödie zum Vorschein, das wir in der Tragödie nicht anfinden – nämlich die Parabase. Die Parabase diente dazu, die Zusehenden direkt anzusprechen, und bot dem Komiker eine beispiellose Gelegenheit, das Publikum durch die Maske des Chors mit persönlichen Überzeugungen, Urteilen oder Vorwürfen

---

131 Ebd, S. 149.
132 Hanink, Johanna: »Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play«, S. 266.
133 Taplin, Oliver: »Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis,« S. 168.
134 Vgl. ebd., S. 168.

zu konfrontieren. In der ersten Parabase der *Wespen* beispielsweise tritt der Chor aus seiner ursprünglichen Rolle heraus und wirft dem Publikum vor, Aristophanes in der Vergangenheit schlecht behandelt zu haben. Der Chorführer setzt wie folgt an:

> **Chf.:** Und jetzt Leute, passt auf, wenn ihr Klarheit liebt!
> Denn der Dichter möchte jetzt gern die Zuschauer tadeln.
> Denn er habe Unrecht erfahren, sagt er, obwohl er zuvor ihnen viel Gutes erwiesen hat,
> zunächst nicht offen, sondern versteckt in Unterstützung anderer Dichter,
> indem er Weissagekunst und Denken des Eurykles nachahmte
> und in die Bäuche andere eintauchte und so viel Komisches ausschüttete,
> danach aber auch schon offen und auf eigenes Risiko,
> indem er nicht fremde, sondern eigene Musen am Zügel führte.[135]

Aristophanes instrumentalisiert hier mithin den Chor, um dem eigenen Missmut ob seines Eindrucks, als Dichter verkannt worden zu sein, Luft zu machen. Der Chorführer scheint mithin als Sprachrohr der Frustration des Autors zu fungieren.

Ganz ähnlich verfährt Jelinek in ihren Theatertexten, aus denen – besonders in den letzten Jahren – eine spezifische Resignation spricht. Besonders deutlich zeigt sich das anhand ihres 2011 entstandenen Theatertexts *Winterreise*. Dort ertönt eine Ich-Instanz, die im Rückgriff auf die Figur des Leiermanns aus Wilhelm Müllers und Franz Schuberts Liederzyklus die mangelnde Resonanz auf das eigene (politische) Schreiben bedauert:

> So, da steh ich also mit meiner alten Leier, immer der gleichen. Wer will dergleichen hören? Niemand. Immer dieselbe Leier, aber das Lied ist doch nicht immer dasselbe! Ich schwöre, es ist immer ein anderes, auch wenn es sich nicht so anhört, wenn es sich manchmal mit anderen Liedern überschneidet, man kann meins immer noch heraushören, auch wenn die Pistenlautsprecher toben, kann man mein Lied noch hören, oder?[136]

Das Nicht-gehört-Werden, das das unbenannte Ich hier beklagt, korrespondiert mit dem musikalischen Charakter des Liedes *Der Leiermann*, das den Liederzyklus *Die Winterreise* beschließt. Dort identifiziert sich das lyrische Ich mit dem »wunderlichen Alten« am Rande des Dorfes, dessen beständiges Leierspiel der Gesellschaft lästig ist (»Keiner mag ihn hören/Keiner sieht ihn an; Und die

---

135 Aristophanes: *Wespen.* Übers., hgg. u. komm. v. Lutz Lenz. Berlin/Boston : de Gruyter 2014, S. 221–222 (1015–1121).

136 Jelinek, Elfriede: *Winterreise. Ein Theaterstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 117.

Hunde knurren/Um den alten Mann«). Das Lied endet offen auf der Akkordquinte und mündet dadurch in einer eigentümlichen Leere, die bei den Hörer*innen auch nach dem Erklingen des letzten Tons nachwirkt. Auf diese Weise verleiht Schubert der Verzweiflung des Wanderers, der sich von der Welt völlig unverstanden und abgelehnt wähnt, maximalen Ausdruck. Wenig beforscht ist die These, wonach sich darin Ausdruck einer politischen Desillusionierung von Schubert zeigt, der über das seit dem Wiener Kongress (1814/15) bzw. den Karlsbader Beschlüssen (1819) ruhiggestellte Volk äußerst verzagt war.[137] Tatsächlich ist es das Empfinden einer solchen politischen Ausweglosigkeit, das in Jelineks *Winterreise* erfahrbar wird, wenn es etwa im Rückbezug auf die Lieder *Das Wirtshaus* und *Der Leiermann* heißt: »Ich möchte so gern noch leben! Alle übertönen mich, nicht nur die Pistenlautsprecher, inzwischen übertönen sogar leise Gespräche an Wirtshaustischen, an denen ich keinen Stammplatz habe, meine Leiern, mein endloses Geseiere, mein Geleiere.«[138]

Autoreferenzielle Bezüge findet man aber bereits viel früher in Jelineks (post-)dramatischem Werk vor, nämlich in *Ein Sportstück*, wo unter den Sprechenden sowohl »Elfi Elektra« zu finden ist als auch »die Autorin«, die sich »von Elfi Elektra vertreten lassen [kann]« (*SP*, S. 184). Mit der tragischen Figur der Elektra zitiert Jelinek »die erste weibliche Individualisierung auf dem Theater,«[139] wie es bei Einar Schleef heißt. Schleef zufolge wird Elektra »von einer übermächtigen Bindung an die untergegangenen Figuren erdrückt, die ihr Denken, ihre weibliche Energie, ihre Inanspruchnahme männlicher Hilfeleistung bestrafen. Für Elektra zählt kein Jetzt, nur ein Damals, das ein VOR DEM PALAST ist.«[140] Bei Sophokles beschreibt dieses VOR DEM PALAST die Weigerung der Elektra, innerhalb des zentralen Konflikts zu agieren. Sie verharrt vor dem Palast und wartet dort auf ihren Bruder Orest, der ihre Rachepläne in die Tat umsetzen und die Mutter bzw. die Mörderin des Vaters töten soll. Vor diesem Hintergrund kann Elektra mit Schleef als »Gründungsfigur des antiken, tragischen Proszeniums«[141] gelesen werden, wie Christina Schmidt eindrücklich gezeigt hat.

137 Vgl. Felber, Silke: »›Auf Verschwundenen stehend, läuft uns unser Leben voraus.‹ Zur ästhetischen und politischen Dimension des Alter(n)s in Elfriede Jelineks und Franz Schuberts *Winterreise*.« In: *Limbus. Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies 8: Ageing/Altern*. Freiburg et al.: Rombach 2015, S. 49–66, hier S. 61–62.

138 Jelinek, Elfriede: *Winterreise*, S. 117.

139 Schleef, Einar: *Droge – Faust – Parsifal*, S. 266.

140 Ebd., S. 265.

141 Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: transcript 2010, S. 54.

Im Gegensatz dazu geht von Jelineks schizophrener Elfi Elektra, die zwischen unterschiedlichen Figuren changiert, zusätzlich etwas durch und durch Komisches aus. Dies zeigt sich mitunter, wenn Elfi Elektra das parasitäre, zitierende Verfahren, aus dem sich ihr eigenes Sprechen herausbildet und dem *Ein Sportstück* zugrunde liegt, als diebisch bezeichnet (»Meine Versionen habe ich mir angelesen wie ein Dieb.« (SP, S. 10)). In diesem Mäandern zwischen tragischer Figuration, autoreferenziellem Zitat und Parodie kann Elfi Elektra als paratragische Figuration par excellence gelesen werden.

Sicht- und greifbar wurde die Einschreibung der Autorin in Schleefs Uraufführung von *Ein Sportstück*. Schleef ließ den gesamten *Schlussmonolog der Autorin* auf ein riesiges Bodentuch drucken, das er selbst – den Text sprechend – beschritt. In der dritten Aufführung betrat dann Jelinek die Bühne und reklamierte sich mit ihrer Erscheinung und ihrer stimmlichen Präsenz in die Inszenierung hinein. In der siebenstündigen Langfassung wiederum spazierten beide »durch« den Text.[142] Worauf aber verweist dieses metatheatrale Spiel?

Ulrike Haß hält diesbezüglich fest: »Die Einschreibung der ›Autorin‹ zwischen die vielfältigen Sprechinstanzen, deren Ich und Wir die gespenstischen Populationen der Rede skandieren, geht über das Spiel mit der Fiktionalisierung der Autor-Adresse hinaus.«[143] Haß betont die Unterwerfung unter eine Entäußerung, die mit einer solchen Einschreibung in Mitteilungen, die auf der Bühne zur Sprache gebracht werden, einhergeht. »Die Kom-Positionierung der Autorin-Instanz zwischen oder in den Sprechakten auf der Bühne teilt deren Bewegung des Auswendigwerdens als Verausgabung.«[144] Besonders interessant aber erscheint mir der Umstand, dass die Einschreibung der Autorin in *Ein Sportstück* mit vielerlei autopoetischen Kommentaren bzw. mit Reflexionen über das eigene Schreibverfahren verbunden ist, also mit einer typischen Eigenheit der aristophanischen Komödie, die wir als solche in der Tragödie nicht vorfinden. So treffen wir in *Ein Sportstück* auf eine Textstelle, in der die (weibliche) Autorschaft von Elfi Elektra als Täterschaft vorgeführt wird, und zwar im Rückgriff auf die aus Rache mordende Elektra:

> Mein Papa ist ein König gewesen und so elend gestorben. Dabei sollte er speerbezwungen unter meinem Schreibtisch ruhen anstatt daß ich, seine

142 Vgl. Jürs-Munby, Karen: »Inszenierungsformen.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 324–334, hier S. 328. Zu Einar Schleefs Inszenierung aus einer probenästhetischen Perspektive vgl. auch Cortese, Roberta: »Schleefs Sportstück-Inszenierung – Ein Probenbericht.« In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek – Ich will kein Theater*. Wien: Praesens 2007, S. 127–130.

143 Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen«, S. 67.

144 Ebd., S. 67.

> Mörderin, hier sitze und auf die Tasten dresche, daß das Blut mir unter den Nägeln herausspritzt. Immerhin, ein Stück Korn habe ich dabei gefunden. (*SP*, S. 173)

Als ähnlich dominant erweist sich die Autoreferenzialität in *Das Werk*, wo sich eine Ich- Instanz wortwörtlich einschaltet: »Ich schalte mich ein, hoffe, einer schaltet mich wieder aus, man soll schließlich Strom sparen« (*WE*, S. 169). Im Gegensatz zu *Ein Sportstück* aber kommt es hier zu einem direkten Dialog zwischen Sprecher und Autorin: »Ach was, nein, vergessen, ich bin doch längst weg. Was rede ich da und rede und rede noch, wenn ich doch längst weg bin. Autorin, also wirklich! Lassen Sie mich endlich still sein und seien Sie endlich selber still! Wenn Sie nicht still sein können, kann auch ich es nicht« (*WE*, S. 233).[145]

Das Spiel mit dem polysemantischen Begriffspaar weg/Weg begegnet bereits in der *Nachbemerkung* zu *Macht nichts. Eine kleine Tragödie des Todes* (1999), wo es heißt: »Die Autorin ist **weg**. Sie ist nicht der **Weg**.«[146] Auch in der Nobelpreisrede *Im Abseits* greift Jelinek dieses Wortspiel wieder auf: »Was immer geschieht, nur die Sprache geht von mir **weg**, ich selbst, ich bleibe **weg**. Die Sprache geht. Ich bleibe, aber **weg**. Nicht auf dem **Weg**. Und mir bleibt die Sprache **weg**.«[147] Während Jelinek hier, wie die Literaturwissenschafterin Rita Svandrlik angemerkt hat, »im bewegend gefühlvollen Register« eine Haltung inszeniert, die man als »schwache Autorschaft« bezeichnen könnte,[148] bestechen die autopoetischen Einschübe in *Das Werk* vielmehr durch ihre beißende Selbstironie sowie durch eine bestimmte Leichtigkeit. Verdeutlichen möchte ich dies anhand von drei Beispielen:[149]

> Ja, menschliches Leid kann natürlich niemals mit Geld aufgewertet werden, das sage ich einmal so ohne Zusammenhang, aber es paßt an jeder andren Stelle auch hin. Den Satz behalte ich, den kann ich auch noch öfter verwenden. (*WE*, S. 94)

> Das Nichts brauchen wir dazu nicht, das können wir leicht selber erzeugen, aber jetzt brauchen wir einmal das Gefälle, das einen recht gefälligen Ein-

145 Vgl. dazu auch Möseneder, Martina: *Sprache im Theater Elfriede Jelineks*, S. 103.

146 Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Tragödie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 90 [Herv. SF].

147 Jelinek, Elfriede: »Im Abseits (Nobelvorlesung).« In: Janke, Pia (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2005, S. 227–38, hier S. 230–31, Herv. SF.

148 Svandrlik, Rita: »›Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg.‹ Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (*Gier* und *Im Abseits*).« In: Klein, Delphine/ Vennemann, Aline (Hg.): »*Machen Sie, was Sie wollen!*«, S. 85–95, hier S. 86.

149 Vgl. hierzu auch Möseneder, Martina: *Sprache im Theater Elfriede Jelineks*, S. 103.

> druck machen wird, da bin ich sicher, wenns nur erst mal da ist, haha. (*WE*, S. 172)

> Das Denken ist Ihr Eigentum, und seine Eignung entspringt aus der Enteignung!, nein, Moment, es entspringt aus der Ereignung, sehe ich gerade, bin beim Abschreiben in die falsche Zeile gerutscht, entschuldigen Sie, […]. (*WE*, S. 176)

Jelineks In-Szene-Setzung der eigenen Autorinnenposition impliziert ein Spielangebot, das von Regisseur*innen und Schauspielenden dankbar und auf äußerst unterschiedliche Weise genutzt wird. So ist die Anzahl der Inszenierungen, die darauf in Form von Jelinek-Perücken, -Puppen oder -Masken reagieren, mittlerweile beinahe unüberschaubar. Den Beginn dieses Trends markiert Frank Castorfs Inszenierung von *Raststätte oder: Sie machens alle. Eine Komödie* am Schauspielhaus Hamburg 1995, in der Jelinek als übergroße Sexpuppe auf die Bühne gebracht wurde. Wenngleich Castorfs respektloser Umgang mit Jelinek »den Weg zur Behandlung der Texte als reine Spielvorlage [bahnte],«[150] so war die Autorin an dieser Entwicklung nicht ganz unbeteiligt. Sie reagierte postwendend auf Castorfs szenografische Entscheidung, indem sie ihrem *Sportstück* folgende berühmt gewordene Regiebemerkung voranstellte: »Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie, was Sie wollen« (*SP*, S. 7). Im Rekurs auf Castorfs Inszenierung der Autorinneninstanz kommuniziert der Text also auf affirmative Weise mit dem Theater und stößt somit einen intermedialen Transfer an, innerhalb dessen die Autorin auf paradoxe Weise an- und gleichzeitig abwesend ist.

Heute gibt es kaum eine Jelinek-Inszenierung, die nicht produktiv mit der Einschreibung der Autorinneninstanz umgeht und Jelinek auf die eine oder andere Art »auftreten« lässt. In diesem Spiel werden, so die Literaturwissenschafterinnen Delphine Klein und Aline Vennemann, »körperliche und stimmliche Attribute der Autorin nicht nur zu Projektionsflächen neuer und alter Diskurse, sondern wie Marionettentheater, sprich traditionsgemäß, als diskursive, diskurskritische Interface [sic!] inszeniert und reflektiert.«[151] Für die österreichische Erstaufführung von *Schatten (Eurydike sagt)* am Wiener Akademietheater etwa verwendete Regisseur Matthias Hartmann Masken und Perücken, wodurch sieben Schauspielerinnen Jelinek auf schaurige Art ähnlich sahen. Darüber hinaus beauftragte Hartmann den Puppenbauer und -spieler Nikolaus Habjan mit der Anfertigung einer lebensgroßen Jelinek-Büste. Die

150 Jürs-Munby, Karen: »Inszenierungsformen«, S. 325.

151 Klein, Delphine/Vennemann, Aline: »Einleitung.« In: Dies. (Hg.): »*Machen Sie, was Sie wollen!*«, S. 8–19, hier S. 14.

Übernahme der Autorinnenstimme durch die Puppe und seinen Spieler vollzog, so Klein und Vennemann, »durch synekdotische Verdoppelung der Autorinnenfigur die auktoriale Autorität […].«[152] Auch in *Schatten* verknüpft Jelinek das Wort der (fiktiven) Autorin mit einer antiken mythologischen Figur. Hier ist es Eurydike, der durch das bewährte herbeizitierende Verfahren eine Stimme verliehen wird, wie bereits aus dem Beginn des Textes hervorgeht:

> Ich weiß nicht, was gleitet da an mir herunter, nein, es scheint eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten, hat es jetzt die Ferse schon erreicht, das Knie? […] Da rinnt etwas, vielleicht werde ich nicht mehr am Herd und nicht mehr an meinem frisch angefangenen Manuskript arbeiten können, das vorhin noch so glatt aus mir hervorgekommen ist. Ja. Vielleicht ging alles zu glatt. Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt. Auf seinem eigenen Soundtrack eilt er dahin. Das hat ihn berühmt gemacht. Bevor er zu singen begonnen hat, war die Stille etwas Großes, etwas Heiliges, jetzt gibt es sie nicht mehr, mit seiner Stimme hat er die Stille durchdrungen und sie vernichtet. Ich bin stiller geblieben. **Ich schreibe, wen interessierts**.[153]

Das Thema der weiblichen Autorschaft wird hier von Eurydike, der im Mythos eine durch und durch passive, stumme Rolle zukommt, zur Sprache gebracht. Eurydike ist dabei, wie die Literaturwissenschafterin Inge Stephan unterstreicht, »als mythische Figur und als Schatten des Mannes in doppelter Weise überdeterminiert.«[154] Der in der zitierten Passage fett markierte letzte Satz kann als Kommentar zu Michel Foucaults viel zitiertem Diktum »Wen kümmert's, wer spricht« gewertet werden.[155] Darüber hinaus lässt er einmal mehr an Aristophanes' dramaturgisches Verfahren denken, sich in Form einer Figur in den Text hineinzureklamieren und so der eigenen Frustration ob des Unverständnisses des Publikums Ausdruck zu verleihen. Vor diesem Hintergrund kann man aus der im Folgenden zitierten Passage nicht nur, wie Stephan meint, »Angriffslust, Wut, Trauer, Melancholie, Depression und Todessehnsucht«[156] heraushören. Liest man sie als selbstironische Reflexion des schriftstelleri-

152 Ebd., S. 14.

153 Jelinek, Elfriede: »Schatten (Eurydike sagt).« In: *Theater heute* 10/2012 (Beilage), S. 3, Herv. SF.

154 Stephan, Inge: »Ver/Lustgeschichten. Überlegungen zu Elfriede Jelineks *Schatten (Eurydike sagt)*.« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 67–73, hier S. 68.

155 Vgl. hierzu ebd., S. 68.

156 Ebd., S. 70.

schen Produktions- und Rezeptionsprozesses, so wirkt sie durchaus (auch) komisch:

> […] ich habe keine Werke, ich werde nie Werke haben, wie schön!, keine Werke mehr, versprochen!, ich hatte ja nie welche und werde keine mehr haben, niemand sieht meine Werke, niemand hat sie je gesehen, sie sind nichts, sie sind Dreck, mein Werk ist Dreck, und ich bin das Dunkel dazu, das über sie wacht, über die Werke im Dunkel wacht, das Nichts wacht über den Dreck, und ich bin das dazugehörige, dazu passende Dunkel, umstanden von noch mehr finsterem Schattengebäu.[157]



Abbildung 17: *Elfriede Jelinek: Schatten (Eurydike sagt). Regie: Matthias Hartmann. Burgtheater Wien 2013. Foto: Roland Schlager/APA/picturedesk.com.*

Habjans Jelinek-Puppe, die in Hartmanns *Schatten*-Inszenierung die Instanz der Autorin verkörpert, trat auch bei der Nestroy-Verleihung 2013, als Jelinek den Autor*innenpreis erhielt, prominent in Erscheinung. Sie nahm die Auszeichnung stellvertretend für die Autorin entgegen und übermittelte dem Publikum die vorab von Jelinek aufgenommene Preisrede.[158] Sechs Jahre später kehrte sie in der österreichischen Erstaufführung von *Am Königsweg* am Landestheater Niederösterreich in St. Pölten (2019) wieder, in der Habjan selbst Regie führte. Auch dort übernahm sie den Part der Ich-Instanz, die gemeinhin

157 Jelinek, Elfriede: »Schatten (Eurydike sagt)«, S. 18.

158 Vgl. Jelinek, Elfriede: »Meine gute Textwurst.« http://elfriedejelinek.com/fnestroy2.htm 9.11.2013 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zu Politik und Gesellschaft).

als Stimme der Autorin aufgefasst, als solche jedoch im Text niemals deklariert wird. Mit Katharina Pewny kann das belebte Objekt der Jelinek-Puppe mithin als *Travelling Icon* bezeichnet werden, d.h. als eines der vielen Motive und Objekte, »die durch die unterschiedlichen Ausdrucksformen von Jelinek und rund um sie reisen.«[159] Tatsächlich stellt Habjans Handpuppe nicht nur Verknüpfungen zwischen unterschiedlichen Jelinek-Inszenierungen her, sondern vernetzt auch unterschiedliche Medien und Textsorten (wie etwa Theatertext und Preisrede) miteinander. Ähnlich verhält es sich mit der unverkennbaren Jelinek-Perücke, die seit Nicolas Stemanns Uraufführung von *Das Werk* am Wiener Burgtheater (2006) gewissermaßen von Inszenierung zu Inszenierung reist und dabei mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen wird.



Abbildung 18: *Elfriede Jelinek*: Am Königsweg. *Regie: Nikolaus Habjan. Landestheater Niederösterreich, St. Pölten 2019. Foto: Alexi Pelekanos.*

Als *Travelling Icon* kann auch das Tier- bzw. Plüschkostüm aufgefasst werden, das Jelinek in unterschiedlichen Theatertexten ins Spiel bringt. In Zusammenhang mit dezidiert autoreferenziellen Bezügen begegnet es in *Das schweigende Mädchen*, wo der abschließende Sprechtext der Autorinneninstanz durch

159 Pewny, Katharina: »Elfriede Jelineks mehrfache Intermedialität oder: Desiderata der Jelinek-Forschung, etwa auf den Spuren von Plüsch-Teddybären.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015, S. 242–254, hier S. 249.

folgende Regieanweisung (übrigens die einzig fettgedruckte innerhalb des Textes) eingeleitet wird:

> **Ich (ganz in Plüsch, aber das Fell halb heruntergezogen. Eine Hyäne wär ich gern, Totes wegputzen, ich glaube, das würde mir liegen):**[160]

Tatsächlich bezieht sich der Großteil der Regieangaben, die wir in diesem Theatertext vorfinden, auf die Kleidung der Sprechinstanzen, die zwischen Tier und Mensch, Tier und Gott, Autorin und Autorinnenfigur changieren. Dem An- und Ausziehen kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Für die Plüschtiere etwa sieht der Text vor, dass sie »[...] *langsam ihre Kostüme aus[ziehen], abwechselnd, verschiedene Stadien des Aus- und Angezogenseins.*«[161] Besonders ins Auge sticht in diesem Zusammenhang die Ich-Instanz. Sie spricht innerhalb der Regieanweisungen selbst, schreibt sich also tatsächlich selbstreferenziell in den Text ein:

> **Ich:**
> *(schäle mich auch aus meinem Kostüm, endlich! Mir war schon ordentlich heiß)*[162]

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Kostüm markiert eine metatheatrale Signalsetzung, die für die Alte Komödie symptomatisch sei, wie Oliver Taplin betont: »[...] in Old Comedy there is much play with costume, with putting it on and taking it off on-stage; and especially with the *failure* of disguise, since this comically shakes the whole undertaking, and threatens to return the actors to the world of the audience.«[163] Nun würde die analog zu Taplin aufgestellte Behauptung, dass Jelineks Ausstellen des Kostüms eine Rückkehr der Schauspielenden in die Welt des Publikums bewirke, freilich dem eigentümlichen Impetus ihrer Texte widersprechen. Die Parallele scheint mir vielmehr darin zu liegen, dass beide ästhetische Verfahren theatrale Kategorien wie Illusion und Fiktion

---

160 Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen.* Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 224.

161 Ebd., S. 216.

162 Ebd., S. 218.

163 Taplin, Oliver: »Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis«, S. 170. Alan Hughes hebt für die metatheatrale Bedeutung des Kostüms innerhalb der Komödie Folgendes hervor: »Greek comedies are full of verbal stage directions, many of them concerning clothes. After food and drink, clothes are perhaps the most frequently named objects in the plays and fragments.« (Hughes, Alan: »The Costumes of Old and Middle Comedy.« In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 49/1 (2006), S. 39–68, hier S. 39.)

im Hervorheben des Kostüms entschieden aushebeln und gleichzeitig die spezifische Wirklichkeit des Mediums Theater hervorkehren. Dies unterscheidet Aristophanes und Jelinek radikal von den antiken Tragikern, die äußerst vorsichtig mit dem Einsatz von Verkleidungen umgingen bzw. keinerlei Umzüge on stage vorsahen. Eine diesbezügliche Ausnahme bildet Euripides, dessen Bezug auf die Verwandlung induzierende Kleidung vor allem in den *Bakchen* durchaus metatheatrale Züge annimmt. Und dennoch besteht auch dort ein wesentlicher Unterschied zu Aristophanes, wie die Altphilologin Frances Muecke demonstriert: »[…] in Euripides, play with the theatrical illusion is for the sake of the play with ideas in the drama, while in Aristophanes contrast between reality and illusion is used for the sake of reflecting upon theatrical illusion itself.«[164] Im Gegensatz zu Euripides stehen Aristophanes und Jelinek für ein anti-illusionistisches Theater, das den Schauspieler*innenkörper als solchen ausstellt und ihn mithilfe von Kostümen, Masken und anderen *props* grotesk verzerrt und erweitert.

6.2.5 Groteske Körperlichkeit

Wenngleich sich Jelinek bzw. die von ihr installierte Autorinneninstanz bekanntlich großzügig zeigt, was die inszenatorische Realisierung ihrer Texte angeht (»Machen Sie, was Sie wollen«), so findet man in vielen ihrer für das Theater verfassten Arbeiten sehr konkrete Inszenierungswünsche vor. Zeigen lässt sich das etwa anhand ihres 2009 entstandenen Theatertexts *Abraumhalde*, in dem Jelinek Lessings *Nathan der Weise* mit der sophokleischen *Antigone* verknüpft. In der Passage, die dem Sprechtext vorangestellt ist, heißt es:

> *Wie immer habe ich die Ästhetik der Aktionen von Paul McCarthy im Auge und nicht nur dort. »Bunker Basement« oder »Piccadilly Circus« wären Beispiele dafür, was ich meine. […] Falls man es inszenieren möchte: Die Figuren, die sprechen, sollen entweder durch riesige Pappmachéköpfe, die sie tragen, am besten mit dem Gesicht nach hinten, sodaß sie auf der Bühne dauernd zusammenstoßen, umfallen, das Bühnenbild, falls es eines gibt, umreißen, die Bühne auf unterschiedlichste Weise devastieren etc. etc. Oder die Figuren verdoppeln sich auf andere Weise. Sie tragen Kopf und Glieder, sozusagen ein zweites Mal, eben verdoppelt, mit sich herum. Der Kopf soll dann ihre Gesichtszüge tragen, er kann aber auch andre haben. Es soll eine Vermehrung und/oder eine Vergrößerung von allem stattfinden. Vielleicht, wenn sich Gegenstände auf der*

164 Muecke, Frances: »›I Know You – By Your Rags.‹ Costume and Disguise in Fifth-century Drama.« In: *Antichthon* 16 (1982), S. 17–34, hier S. 29.

> *Bühne befinden, sollen die proportional sehr klein sein, damit die Figuren riesig wirken.*[165]

Die grotesken Verfahren der Verzerrung, die Jelinek hier benennt bzw. präinszeniert, zitieren nicht nur die von der Autorin genannte Ästhetik des US-amerikanischen bildenden Künstlers Paul McCarthy. Sie liefern darüber hinaus ein weiteres bedeutendes Indiz dafür, dass Jelineks Theater tief in der antiken Tradition der Alten Komödie verwurzelt ist, und lassen unmittelbare Assoziationen zur Aufführungspraxis dieses Genres zu. Dies zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die Maske. Wie ich bereits weiter oben ausgeführt habe, orientierte sich die tragische Maske in ihrer physiognomischen Ausgestaltung am ästhetischen Ideal der Zeit. Die komische Maske (*geloios*) wiederum unterschied sich durch ihren spezifischen Anti-Illusionismus.

Offensichtlich wird dies anhand einer Vase des Malibu-Malers, auf der eine komische Szene zwischen drei Schauspielern abgebildet ist, die vom Auftritt eines tragischen Schauspielers unterbrochen wird.[166] Die Überraschung steht den beiden Choregen buchstäblich ins Gesicht geschrieben, während der als Pyrrhias titulierte Schauspieler in seiner für die Komödie charakteristischen großen Geste regungslos verharrt. Alle drei verfügen über typische Attribute der Komödie, d.h. einen vorstehenden Bart, gepolsterte Gesäße und Bäuche sowie übergroße Phalli. Im Gegensatz dazu ist der tragische Schauspieler *nicht* offensichtlich maskiert. Seine ernsten Gesichtszüge entsprechen den Darstellungen »seriöser« Charaktere, die wir auf zeitgenössischen Vasenmalereien vorfinden, und reproduzieren als solche das auf vielen Exponaten vorzufindende Ideal des männlich-autochthonen Griechen.

Die komische Maske invertiert dieses Ideal in grotesker Manier. Wie auf der abgebildeten Vase zu sehen ist, verfügt die komische Maske charakteristischerweise über eine flache Nase, hervorquellende Augen, hohe Brauen und einen überdimensional großen, klaffenden Mund. Der Ausdruck von *sophrosyne* (Tugendhaftigkeit), der sich in den ernst(haft)en Gesichtszügen der tragischen Maske manifestiert, wird in ihrem komischen Gegenstück burlesk verkehrt. Diese Verkehrung darf freilich nicht losgelöst von der damit einhergehenden Reproduktion spezifischer pejorativer Humandifferenzierungen betrachtet werden. Tatsächlich scheint sich die komische Maske an den »extraordinary

---

165 Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde*. https://www.elfriedejelinek.com/farhalde.htm 4.10.2009 (Fassung vom 30.5.2008) [Zugriff am 15.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

166 Vgl. dazu Hughes, Alan: *Performing Greek Comedy*, S. 167f.

bodies«[167] gesellschaftlich stigmatisierter Menschen zu orientieren, wie Alan Hughes festhält: »Such men were *kukus*, physically and morally inferior. Their untended bodies and public privates implied a lack of self-respect.«[168]



Abbildung 19: *Rotfiguriger Volutenkrater (Choregosvase). Malibu-Maler. Detail. Um 400 v. Chr. Foto: J. Paul Getty Museum Malibu.*

Dennoch werden Distinktionen innerhalb der Alten Komödie grundsätzlich gestört. Im Gegensatz zur Neuen Komödie, die als dualistisch beschrieben werden kann,[169] handelt es sich bei der Alten Komödie um eine durch und durch holistische Kunstgattung, die Unterschiede jeglicher Art verkehrt oder tilgt, wie David Wiles unterstreicht:

167 Garland-Thomson, Rosemary: »Introduction. From Wonder to Error – A Geneology of Freak Discourse in Modernity.« In: Dies. (Hg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York/London: New York University Press 1996, S. 1–22, hier S. 2.

168 Hughes, Alan: »The Costumes of Old and Middle Comedy«, S. 42.

169 »Private life was separated from the political sphere, actors from dancers, mind from body, gods from mortals, Greek master from the natural slave, and mask from the body of the actor.« Wiles, David: »The Poetics of the Mask in Old Comedy.« In: Revermann, Martin/Wilson, Peter (Hg.): *Performance, Iconography, Reception*, S. 374–392, hier S. 375.

> [G]ods interacted with mortals, slaves are confused with masters, actors flowed in and out of the choral group, use of the orchestral space helped incorporate the audience in the fictional world of the play, and there was little by way of a neck to dissociate head/mask from body. Stomach and phallus were a reminder of animal impulses driving the integrated human organism.[170]

Abbildungen von komischen Szenen, die wir auf süditalienischen Vasen vorfinden, lassen autochthone griechische Jünglinge in der Komödie keineswegs »besser« aussehen als ihre Väter oder als Versklavte. Auch sie waren mit Attributen ausgestattet, »that express their inferiority as clearly as their padded costume and exposed *phallos*«, wie Alan Hughes unterstreicht.[171] Aus der Zusammenschau von Maske und Kostüm ergibt sich, dass der komische Schauspieler dem Ideal des freien, männlichen Bürgers ein *Zuviel* bzw. ein *Zu groß* entgegensetzt, das sich in der ausgestopften Bauch- und Gesäßregion, im übergroßen Mund, im langen, abstehenden Bart, den langen, spitzen Ohren und nicht zuletzt im riesigen ledernen Phallus, der an das Kostüm angenäht war, zeigt.

Vor diesem Hintergrund scheint es mir hervorhebenswert, dass auch Jelinek konsequent an einer Ästhetik der Deformation arbeitet, wie bereits aus ihrem frühen Theateressay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984) abzulesen ist: »Wenn ich Theaterstücke schreibe, dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. […] Ich vergrößere (oder reduziere) meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanze aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest bestehen.«[172] Wie Peter Fuß herausgestellt hat, sind Vergrößerung und Verkleinerung die einfachsten Formen grotesker Verzerrung, »sie verändern die Struktur ihres Objekts kaum, vergrößern oder verkleinern nur die Abstände zwischen den Punkten des Abbilds in Relation zu den entsprechenden Punkten des Modells.«[173]

Daraus ergeben sich Spielangebote, die von Theatermachenden gerne genutzt werden. Nicolas Stemann beispielsweise setzte für die Uraufführung von *Abraumhalde* Jelineks Wunsch nach riesigen Pappmachéköpfen tatsächlich in die Tat um und versah diese u.a. mit den Gesichtszügen von Papst Benedictus XVI. und Osama bin Laden. Ähnlich verfuhren der Regisseur Stefan Bachmann

---

170 Wiles, David: »The Poetics of the Mask in Old Comedy«, S. 375.

171 Hughes, Alan: *Performing Greek Comedy*, S. 176.

172 Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.« In: *TheaterZeitSchrift* 7 (1984), S. 14–16, hier S. 14.

173 Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln et al.: Böhlau 2001, S. 302.

sowie die Ausstatter*innen Jana Findeklee und Joki Tewes für die Uraufführung von *Schnee Weiß*. Sie statteten sämtliche Darsteller*innen mit übergroßen Köpfen aus, die die darunter agierenden Körper jeweils grotesk verformten. Groteske Körperlichkeit evozierten zudem die Ganzkörperanzüge, die in dieser Inszenierung eingesetzt wurden und die mit den daran angebrachten Brüsten und Penissen an die *stage nakedness* der Alten Komödie erinnerten.



Abbildung 20: *Elfriede Jelinek: Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier). Regie: Stefan Bachmann. Schauspiel Köln 2018. Foto: Tommy Hetzel.*

Die vielen Masken, die zudem in dieser Inszenierung eingesetzt wurden, offenbarten sich als Bibelzitate und Überreste aus der griechischen Mythologie, weckten aber auch Assoziationen zum bayerisch-österreichischen Perchten-Brauchtum und zum Archetypus des (Splatter-)Clowns. Bachmann reagierte mit dieser inszenatorischen Entscheidung auf eine weitere Spielart des Grotesken, die an die monströse Körperlichkeit der Alten Komödie gemahnt – nämlich an die Vermischung. Wie bereits weiter oben ausgeführt, zeichnen sich sowohl die Komödien des Aristophanes als auch die (post-)dramatischen Texte Jelineks durch eine Vermischung von als »hoch« und »rein« Konnotiertem mit dem sogenannten Trivialen und Unheiligen aus.

Nun kommt dieses Verfahren freilich nicht ausschließlich in Jelineks Tragödienfortschreibungen vor, sondern durchzieht das gesamte Werk der Autorin. Theatertexte wie *Am Königsweg* aber legen groteske Verfahren der Vermischung zutage, die genuin paratragisch anmuten, wie anhand der Regiebemerkung, die diesen Text einleitet, demonstriert werden kann:

> *Miss Piggy, als blinde Seherin hergerichtet, die Augen bluten, wie es die Tradition will. Überhaupt hätte ich in der Folge gern Figuren aus der Muppet Show. Da das aber nicht geht, vielleicht nur Anklänge an die Wesen dort, vielleicht eine Psychose, nein, eine Plüschhose, die an jemandem hängt, ein abnehmbarer Kopf, ein netter Frosch etc. Phantasie, bitte einschalten! Sie sind alle blind. Die einen sind blinde Seher, die treten mit ihrem Blindenstock auf, die andren sind blinde Könige, die treten mit ihren Kronen auf.*[174]

Der Wunsch nach popkulturellen Artefakten, der aus dieser Regieanweisung spricht, adressiert mit der *Muppet Show* eine Fernsehshow, die sich in eine langjährige angloamerikanische Tradition des Nonsens einreiht und als solche auf ein ihr inhärentes subversives Potenzial verweist.[175] Nonsens widersagt logischen und linearen Strukturen und baut stattdessen auf unkonventionelle künstlerische Formen, innovative ästhetische Praktiken und scharfzüngige politische Kommentare. Die *Muppet Show* partizipiert an diesem Phänomen: Die Sendung wurde erstmals zwischen 1976 und 1981 ausgestrahlt, d.h. in einem Zeitraum, der von massiven sozialen, ökonomischen und politischen Veränderungen im Kontext von Ölkrise und Rezession sowie von feministischen, queeren und Black-Civil-Rights-Bewegungen nachhaltig geprägt war. Viele der scheinbar harmlosen Aussagen der Muppets stellen tradierte Denkmuster im Hinblick auf die Kategorien *gender*, *sex* und *ethnicity* infrage und brechen auf subversive Art mit vorherrschenden gesellschaftlichen Normen. Wenn Jelinek Kermit und Co in *Am Köngisweg* einen potenziellen Auftritt ermöglicht, dann zitiert sie mithin eine Spielart des Nonsens, die im kollektiven US-amerikanischen Gedächtnis mit spezifischen Signalen des Umbruchs verknüpft ist.[176]

Doch sind die Figurationen, die Jelinek in der anfänglichen Regiebemerkung zu *Am Königsweg* beschreibt, ja nicht nur Anleihen aus der *Muppet Show*. Sie verfügen darüber hinaus über Attribute, die an Sophokles' *Ödipus* und damit an

---

174 Jelinek, Elfriede: »Am Königsweg«, S. 2.

175 Nonsens entsteht im 18. Jahrhundert als Reaktion auf die rationalen und fortschrittsoptimistischen Bestrebungen der Aufklärung. Als Beispiele seien hier etwa der Nursery Rhyme *Hey Diddle Diddle* und Lewis Carrolls *Jabberwocky* genannt. Vgl. Abate, Michelle Ann: »Taking Silliness Seriously: Jim Henson's ›The Muppet Show‹, the Anglo-American Tradition of Nonsense, and Cultural Critique.« In: *The Journal of Popular Culture* 42/4 (2009), S. 589–613. Vgl. zum folgenden Absatz: Felber, Silke: »Blind vor Hass. Elfriede Jelineks *Ödipus*-Fortschreibung *Am Königsweg*«, S. 345f.

176 Vgl. Felber, Silke: »Blind vor Hass. Elfriede Jelineks *Ödipus*-Fortschreibung *Am Königsweg*.« In: Brokoff, Jürgen/Walter-Jochum, Robert (Hg.): *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*. Bielefeld: transcript 2019, S. 343–354, hier S. 345.

jenen Text erinnern, den Aristoteles als ideale Tragödie schlechthin erachtete. Vor unserem Auge erscheinen hybride Wesen, die zwischen Miss Piggy und antiker Seherin, zwischen Kermit und König Ödipus, zwischen Plüschhose und Herrscherkrone changieren. Die damit einhergehende gegenseitige Durchdringung von sogenannter Hochkultur und Populärkultur lotet die Grenzen kultureller Ordnungen aus und irritiert. Aber lässt sie uns auch lachen?

Als Voraussetzung dafür, dass etwas überhaupt Lachen auszulösen imstande ist, gilt in vielen Lachtheorien die subjektiv empfundene Harmlosigkeit der komischen Situation bzw. des komischen Objekts. Diese Beobachtung findet sich etwa bei Helmuth Plessner, der für potenziell komische Überraschungen Folgendes festhält: »Bedeuten solche Überraschungen und Grenzlagen für uns keine Gefahr, oder haben wir die Kraft, dieser Gefahr gegenüber die Freiheit des Abstandes zu wahren, so finden wir sie – falls die näheren Bedingungen im Phänomen erfüllt sind – komisch.«[177]

Sigmund Freud wiederum, der in Bezug auf Jelinek und das Komische immer wieder ins Spiel gebracht wird, unterscheidet in seiner einflussreichen Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) zwischen dem harmlosen und dem tendenziösen Witz.[178] Wenngleich Freud hervorhebt, dass der harmlose Witz im Hinblick auf seine Epistemologie wertvoller sei, weil er das Problem des Witzes unverstellt sichtbar mache,[179] so spricht er dem tendenziösen Witz zu, seinen Hörer*innen schlichtweg Spaß zu machen. Der tendenziöse Witz verfüge über Quellen der Lust, die dem harmlosen Witz nicht zugänglich

177 Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens (1941).« In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur*. Hgg. v. Günter Dux et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 290–304, hier S. 304.

178 Zum obszönen Witz bei Freud und Jelinek vgl. Finney, Gail: »Komödie und Obszönität. Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud.« In: *The German Quarterly* 70/1 (1997), S. 27–38. Zu psychoanalytischen Zugängen zum Werk Jelineks vgl. exemplarisch Finney, Gail/Pełka, Artur: »Komik, Körper und Subversion – Psychoanalytische Zugänge zu Jelineks Werk.« In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*, S. 317–323; Pełka, Artur/Wetzel, Michael: »Die Lust an der Unlust – Psychoanalytische Aspekte des Witzes bei Elfriede Jelinek.« In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*, S. 96–106.

179 »Für unsere theoretische Aufklärung über das Wesen des Witzes müssen uns die harmlosen Witze wertvoller sein als die tendenziösen, die gehaltlosen wertvoller als die tiefsinnigen. Harmlose und gehaltlose Wortspiele etwa werden uns das Problem des Witzes in seiner reinsten Form entgegenbringen, weil wir bei ihnen die Gefahr der Verwirrung durch die Tendenz und der Urteilstäuschung durch den guten Sinn entgehen.« (Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke VI: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 102.)

seien.[180] Freud unterscheidet vier Gattungen des tendenziösen Witzes (den aggressiven oder feindseligen, den sexuellen bzw. obszönen oder entblößenden und den zynischen bzw. skeptischen), die allesamt drei spezifischen Voraussetzungen unterliegen: Sie benötigen (1) jemanden, der den Witz macht, sind (2) an ein Objekt der Aggression gebunden und verlangen (3) nach jemandem, der zuhört und Lust am Witz empfindet. Diese Konstellation zeigt sich im Fall des obszönen Witzes bzw. der Zote als geschlechtlich konnotiert. »Der libidinöse Impuls« des Witzemachers »entfaltet, sowie er die Befriedigung durch das Weib gehemmt findet, eine gegen diese zweite Person feindselige Tendenz und ruft die ursprünglich störende dritte Person zum Bundesgenossen auf.«[181] Die »mühelose Befriedigung« der eigenen Libido, die sich beim Zuhörenden des Witzes einstellt, werde durch die Entblößung des »Weibes« durch den Witzemacher garantiert.[182] Elementar in diesem Zusammenhang ist Freuds Unterscheidung zwischen Zote und obszönem Witz, die sich als soziale Frage zu erkennen gibt:

> Erst wenn wir zu feiner gebildeter Gesellschaft aufsteigen, tritt die formelle Witzbedingung hinzu. Die Zote wird witzig und wird nur geduldet, wenn sie witzig ist. Das technische Mittel, dessen sie sich zumeist bedient, ist die Anspielung, d.h. die Ersetzung durch ein Kleines, ein im entfernten Zusammenhang Befindliches, welches der Hörer in seinem Vorstellen zur vollen und direkten Obszönität rekonstruiert. Je größer das Mißverhältnis zwischen dem in der Zote direkt gegebenen und dem von ihr im Hörer mit Notwendigkeit Angeregten ist, desto feiner wird der Witz, desto höher darf er sich dann auch in die gute Gesellschaft hinaufwagen.[183]

Erst die über die Anspielung hergestellte Distanzierung vom Gemeinten also, die dem »gemeinen Volke«[184] fernliege, erlaube es einer »höheren Bildungs- und Gesellschaftsstufe,«[185] über einen obszönen Witz zu lachen.

Auffallend an Freuds Witztheorie ist ihre grundsätzliche Gebundenheit an das Prinzip der Ersparnis, das sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen zeigt.[186] Zum einen begegnen wir ihm im Hinblick auf die Techniken des Wortwitzes, d.h. in der »Ersparung in dem Gebrauch von möglichst wenig oder möglichst

180 Vgl. ebd., S. 105.
181 Ebd., S. 109.
182 Ebd., S. 109.
183 Ebd., S. 109–110.
184 Ebd., S. 109.
185 Ebd., S. 110.
186 Zur Ökonomie des Witzes bei Freud vgl. Menke, Bettine: »Der janusköpfige Witz – ein ›doppelzüngiger Schelm, der gleichzeitig zweien Herren dient‹.« In: Dies.: *Einfälle, Zufälle, Ausfälle. Der Witz der Sprache*. Paderborn: Fink 2021, S. 443–519.

den gleichen Worten«[187]; zum anderen offenbart es sich im »ersparten psychischen Aufwand,«[188] aus dem sich der grundlegende Lustgewinn des Witzes speise. Und hier nimmt Freud eine deutliche Unterscheidung vor zwischen dem Wortspiel, dessen »ursprüngliche[r] Lustgewinn«[189] aus einer Aufwandsersparnis im Hinblick auf die dafür herangezogenen Worte resultiere, und dem Witz, bei dem sich die Ersparnis auf »den riesigen Aufwand unserer Denktätigkeit«[190] verlagere:

> Wir dürfen uns wohl den Vergleich der psychischen Ökonomie mit einem Geschäftsbetrieb gestatten. Solange in diesem der Umsatz sehr klein ist, kommt es allerdings darauf an, daß im ganzen wenig verbraucht, die Kosten der Regie aufs äußerste eingeschränkt werden. Die Sparsamkeit geht noch auf die absolute Höhe des Aufwandes. Späterhin, wenn sich der Betrieb vergrößert hat, tritt die Bedeutung der Regiekosten zurück; es liegt nichts mehr daran, zu welcher Höhe sich der Betrag des Aufwandes erhebt, wenn nur Umsatz und Ertrag groß genug gesteigert werden können.[191]

Gerade vor dem Hintergrund von Jelineks komisch-tragischen Auseinandersetzungen mit Fragen des Ökonomischen (wie z.B. in *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*)[192] gewinnt dieses von betriebswirtschaftlichen Termini geprägte Denken Freuds an Brisanz.

Den Unterschied zwischen Witz und dem Komischen macht Freud an der Konstellation der jeweils Beteiligten fest. Während der Witz, wie bereits ausgeführt, auf drei Personen angewiesen sei, kämen beim Komischen »im allgemeinen zwei Personen in Betracht, außer meinem Ich die Person, an der ich das Komische finde; wenn mir Gegenstände komisch erscheinen, geschieht dies durch eine in unserem Vorstellungsleben nicht seltene Art von Personifizierung.«[193] Während der Witz stets einen Dritten benötige, könne man »das Komische, wo man darauf stößt, alleine genießen« und »herzlich« darüber lachen.[194]

In der Psychologie erklärt man heute die Entstehung von Lustigkeitseindrücken hauptsächlich im Rückgriff auf das Phänomen der Inkongruenz, d.h. der

---

187 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 133.
188 Ebd., S. 133.
189 Ebd., S. 175.
190 Ebd., S. 175.
191 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 175.
192 Zu Fragen des Ökonomischen bei Jelinek vgl. Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht*.
193 Ebd., S. 161.
194 Ebd., S. 160.

Abweichung vom Sinnhaften bzw. Gewohnten.[195] Das »Inkongruenz-Lösungs-Modell« von Suls geht von zwei Phasen aus. In der ersten Phase, so die Annahme, kommt es zu einer Aktivierung, die von einem inkongruenten (unerwarteten) Reiz ausgeht. In der zweiten Phase wird dieser Reiz verarbeitet, d.h. die Überraschung wird aufgelöst, was auf emotionaler Ebene zu Erheiterung führt. Wird die Inkongruenz allerdings nicht oder nur teilweise gelöst, so kann es zu Verwirrung oder Erheiterung kommen (z.B. bei Nonsens Humor). Genau dies sei bei Jelineks Texten und ihren Inszenierungen oftmals der Fall, behaupten Willibald Ruch und Jennifer Hofmann. Die Inkongruenzen, die hier auftreten, provozierten einerseits einen Lustigkeitseffekt, andererseits den Eindruck von Groteskem, Eigenartigem oder gar Verstörendem, so die beiden Psycholog*innen.[196]

Ob vermeintlich Komisches tatsächlich Lachen entlockt, hat zudem mit einem spezifischen Hintergrundwissen zu tun, über das Rezipient*innen verfügen oder eben nicht. Bereits Henri Bergson hat diagnostiziert, dass das Komische, »soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus[setzt], es wendet sich an den reinen Intellekt.«[197] Für Jelineks Texte, die sich – wie Evelyn Annuß erhellend festgestellt hat – in den letzten Jahren vermehrt als eine Art »Bildungsbürgerquiz«[198] lesen lassen, ist dieser Faktor äußerst relevant und wirft elementare Fragen von Inklusion und Exklusion in Bezug auf die Kategorien Klasse und Herkunft auf. Ähnlich verhält es sich mit den paratragischen Komödien des Aristophanes. Die Decodierung paratragischer Einschübe setzte auch im alten Athen ein gewisses Bildungskapital voraus, über das nicht jeder verfügte. Der »durchschnittliche«, d.h. männliche, freie attische Bürger war aufgrund seiner regelmäßigen Teilnahme an den Dionysien imstande, komische Anspielungen auf Tragödien, die in den vorangegangenen Jahren ausgetragen worden waren, zu verstehen. Vollständig erschlossen sich diese Bezüge aber wohl lediglich einem ausgewählten Kreis von Intellektuellen rund um den jeweiligen Stückeschreiber.

---

195 Vgl. Ruch, Willibald/Hofmann, Jennifer: »Komik im Werk Elfriede Jelineks.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_-_Ruch-Hofmann.pdf [Zugriff am 19.10.2020].

196 Vgl. ebd.

197 Bergson, Henri: *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948, S. 9.

198 Evelyn Annuß in einem Gespräch mit Claudia Bossard und Gerhild Steinbuch (Moderation: Andrea Heinz) mit dem Titel *Störung, Unterbrechung, Subversion: Politisch-ästhetische Strategien* im Werk X, Wien, 28.11.2019 https://www.youtube.com/watch?v=MtN_-Rrb65Q&feature=emb_logo [Zugriff am 10.12.2020].

Ob potenziell komisch wirkende Überraschungen imstande sind, Lachen zu provozieren, hängt also von mehreren Faktoren ab. Es betrifft auch den Grad der damit einhergehenden Normüberschreitung. So tangiert die Komik innerhalb von Jelineks Texten bekanntermaßen vorrangig gesellschaftlich tabuisierte Bereiche. Die daraus resultierende Inkongruenz lässt ein Lachen oftmals als deplatziert erscheinen und löst mitunter auch Affekte und Emotionen wie Trauer, Scham, Abscheu und Wut aus. In keinem Fall ist das Lachen, das Jelineks Texte potenziell triggern, ein »explosionsartige[s] Lachen«[199], das Freud zufolge erst einen guten Witz bezeuge. Insofern ist es fraglich, ob in Bezug auf das Komische bei Jelinek überhaupt von Witz zu sprechen ist. Schließlich wird der Witz, so Samuel Weber in Anlehnung an Freud, »erst witzig, indem über ihn gelacht wird. Lacht man nicht, so ist auch der beste Witz keiner. Der Witz löst das Lachen aus, das ihn nachträglich zum Witz macht.«[200] Jelineks Theater der Durchquerung lässt ein Lachen hörbar werden, das beständig vom Komischen ins Tragische kippt und umgekehrt. Und auch diesbezüglich zeigen sich Verbindungen zur Ästhetik des griechischen Theaters, wie abschließend gezeigt werden will.

6.3 Wahnsinnig komisch? Parakomische Momente bei Euripides und Jelinek

Die Veruneindeutigung zwischen Komischem und Tragischem, die Jelinek mit ihren Theatertexten produziert, lässt sich nicht nur hinsichtlich der Arbeiten des Aristophanes nachweisen. Sie äußert sich auch mit Blick auf die antike Tragödie. Während wir innerhalb der Komödie paratragische Verfahren ausmachen können, finden wir umgekehrt in vielen Tragödien poetische Techniken vor, die durchaus als parakomisch zu bezeichnen sind. In seiner Dissertation *Euripidean Paracomedy* zeigt Craig Jendza, »that tragedians used paracomedy as a poetic technique in their plays much more frequently than is commonly believed […].«[201] Der Begriff der *paracomedy* verweist hier auf die komische Strategie der Aneignung von Handlungen bzw. Szenen einzelner Komödien oder

---

199 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 88.

200 Weber, Samuel: »Die Zeit des Lachens.« In: *Fragmente* 66 (*Heilloses Lachen: Fragmente zum Witz*) (1994), S. 77–90, hier S. 81.

201 Jendza, Craig Timothy: *Euripidean Paracomedy*. Diss. Ohio State University 2013, S. 177.

ihrer sprachlichen Merkmale.[202] Ich wiederum möchte vorschlagen, den Begriff des Parakomischen auszuweiten auf texttheatrale Elemente und ästhetische Verfahren innerhalb der Tragödie, die die Unterscheidung zwischen Tragischem und Komischem auf eine ähnliche Weise unterminieren, wie dies die als paratragisch bezeichneten Strategien des Aristophanes tun. Tatsächlich nutzen alle drei großen Tragödienschreiber komische Verfahren, und zweifellos taten dies auch andere Tragödienschreiber, wenngleich wir aufgrund des fragmentarischen Charakters ihrer Stücke nicht die Möglichkeit haben, diese hinlänglich zu rekonstruieren. Unterschiedlich ist jedoch zweifelsfrei das Ausmaß, in dem Aischylos, Sophokles und Euripides auf die Komödie zurückkommen. Bei Aischylos und Sophokles offenbart sich dies hauptsächlich in der Sprache.[203] Euripides wiederum übernimmt neben der Sprache auch Szenen und Handlungen einzelner Komödien. Darüber hinaus – und das erscheint mir aus theaterwissenschaftlicher Sicht besonders interessant – rekurriert er auch in metatheatraler Manier auf aufführungsspezifische Details wie das Kostüm.

Inwiefern die Grenzen zwischen Tragischem und Komischem bei Euripides brüchig werden, zeigt sich sehr eindrücklich in *Der Wahnsinn des Herakles*.[204] Zur Erinnerung: Dank seiner intuitiven frühzeitigen Heimkehr nach Vollrichtung der Arbeiten gelingt es Herakles zunächst, die Tötung seiner Familie zu vereiteln und den mörderischen Plänen seines Gegners Lykos zuvorzukommen. Er erschlägt den Usurpator und macht sich daran, ein Opfer vorzubereiten, das ihn von dieser letzten gewaltigen Heldentat reinigen soll. Just aber als Herakles das Scheit ins heilige Wasser tauchen will, befällt ihn der von der Wutgöttin Lyssa bewirkte Wahn und verkehrt seine Humanität mit einem Schlag in ihr abso-

---

202 Im Gegensatz dazu versteht Sidwell unter *paracomedy* jene Bauchrednertechnik, die komische Dichter mitunter dazu verwendeten, um andere Komödiendichter zu persiflieren (vgl. Sidwell, Keith: »Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps.« In: Griffiths, Alan (Hg.): *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley. BICS Supplement* 66. London: Institute of Classical Studies 1995, S. 56–80, hier S. 65).

203 Aischylos etwa entwickelt in der *Orestie* für die Erinyen eine komisch anmutende Sprache, vgl. dazu Sommerstein, Alan H.: »Comic Elements in Tragic Literature: The Case of Aeschylus' *Oresteia*.« In: Willi, Andreas (Hg.): *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford Classical Press 2002, S. 151–168, hier S. 151f. Zur parakomischen Sprache bei Sophokles vgl. Kirkpatrick, Jennet/Dunn, Francis: »Heracles, Cercopes, and Paracomedy.« In: *TAPA* 132 (2002), S. 29–61, hier S. 39–42.

204 Vgl. zu folgenden Überlegungen auch Felber, Silke: »Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Jelineks *Wut*.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg.): *JELINEK [JAHR]BUCH 2016–2017*. Wien: Praesens 2017, S. 43–58, hier S. 50–52.

lutes Gegenteil. Kaum eine Passage hat in der Philologie für so viel Ratlosigkeit gesorgt wie der Botenbericht des Dieners, der diesen Moment schildert:[205]

Diener:
Unser Haus zu entsühnen von Lykos' Blut,
Trat Herakles hin zum Altar, umringt
Von den blühenden Kindern, von Vater und Weib,
Und schweigend wurde der Korb gereicht.
Schon taucht er ins heilige Wasser das Scheit,
Da hält plötzlich er inne und alles schaut hin
Auf verstummenden, ganz verwandelten Mann,
Der die rotgeäderten Augen rollt;
Aus dem Bart troff Schaum.
Und er lachte verstört: »Ach, Vater«, so rief er, »was töt ich vorher
Nicht Eurystheus und spare gedoppelte Müh?
Fort mit Krügen und Korb! Bringt den Bogen her
Und die Keule und Hebel und Brechgerät!
Nach Mykenä gehts! Was Kyklopen gefügt
Und geglättet, das bringen die Eisen zum Fall.«
Und er sprang auf den Wagen, den niemand sah,
Und schritt nur, und lenkte mit leerer Hand.
Ein Gespött und ein Schreck! Wir sahen uns an
Und fragten uns: »Scherzt oder rast unser Herr?«
[…][206]

Die Verunsicherung des Dieners ergibt sich aus den scheinbar gegensätzlichen emotiven Signalen, die Herakles aussendet. Psychophysiologische Indizien wie die rotgeäderten Augen und der schäumende Mund legen nahe, dass sich Herakles in Raserei befindet. Sein Lachen aber steht aus Sicht des Dieners in irritierendem Kontrast zur gewaltgeladenen Stimmung der Situation. Aus neurobiologischer Sicht kann das Verhalten des Herakles auf eine Schädigung des Hypothalamus hindeuten, der bei Erheiterung normalerweise aktiviert wird. Die

205 Hermann Bahr etwa macht in seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) an dieser Passage die Überzeugung fest, dass Euripides grundsätzlich danach strebe, »die Unsicherheit des Ich« darzustellen: »Der Bote, der schildert, wie sich der Rasende betrug, sagt: Er war nicht mehr derselbe! Dies traf mich furchtbar. Ich hielt im Lesen ein und hatte das Gefühl: über der bloßen Vorstellung, daß es einem geschehen könnte, nicht mehr derselbe, sondern plötzlich ein anderer Mensch zu sein, müsse man eigentlich schon wahnsinnig werden.« (Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen.* Berlin: S. Fischer 1904, S. 92–93.)

206 Euripides: »Der Wahnsinn des Herakles. Übers. v. Ernst Buschor.« In: Ders.: *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Bd. III.* Hgg. v. Gustav Adolf Seeck. München: Heimeran 1972, S. 95–190, hier S. 157–59 (922-951), Herv. SF.

Schädigung dieser Hirnregion jedoch löst potenziell epileptische Anfälle oder auch Kataplexien verbunden mit Lachen aus.[207]

Mit Freud lässt sich hinter dem Lachen des Herakles eine »Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand«[208] vermuten, die jenem Lustgewinn entspricht, den Freud im Hinblick auf den tendenziösen Witz bestimmt.[209] Die von Herakles vormals »zur Hemmung verwendete Besetzungsenergie« zeigt sich nunmehr als »überflüssig [...], aufgehoben und darum zur Abfuhr durch das Lachen bereit.«[210] Dieses Lachen entsteht Freud zufolge, »wenn ein früher zur Besetzung gewisser psychischer Wege verwendeter Betrag von psychischer Energie unverwendbar geworden ist [...].«[211] Solch eine Lesart gibt den Lachanfall des Herakles als einen Akt der »Ersparnis« zu erkennen – der »Betrag von psychischer Energie« wird »durch die Aufhebung der Hemmungsbesetzung« abgelacht.[212]

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive wiederum markiert das verstörte und verstörende Lachen des Herakles nicht mehr und nicht weniger als die prekäre Verfasstheit des tragischen Subjekts. Die Differenz zwischen Helden und Wahnsinnigem, zwischen Kulturstifter und Kindermörder wird in diesem Lachen veruneindeutigt, und zwar durch eine herausragende dramaturgische Spielart des Euripides, die darin besteht, zu viele bzw. zum Teil gegensätzliche Informationen zu liefern und dadurch rezeptive Verunsicherungen zu provozieren. Der Altphilologe Richard Buxton hält diesbezüglich fest: »More even than Aeschylos or Sophocles, Euripides loves to force his audience to look at an action first from one perspective, and then from a different and contrasting one, so that their original assumptions about, for example, character have to be reassessed [...].«[213] Ähnliches konstatiert Thalia Papadopoulou. Sie spricht von

---

207 Reiss, Allan L. et al.: »Anomalous Hypothalamic Responses to Humor in Cataplexy.« In: *PLoS one* 3/5 (2008), S. e2225-2225; Schwartz, Sophie et al.: »Abnormal Activity in Hypothalamus and Amygdala during Humour Processing in Human Narcolepsy with Cataplexy.« In: *Brain* 131/2 (2008), S. 514–522.

208 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke VI: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 133.

209 Zum tendenziösen Witz bei Freud vgl. auch das Unterkapitel *Groteske Körperlichkeit*.

210 Ebd., S. 166.

211 Ebd., S. 164.

212 Ebd., S. 167.

213 Buxton, Richard G. A.: »Bafflement in Greek Tragedy.« In : *Mètis : Anthropologie des mondes grecs anciens* 3/1-2 (1988), S. 41–51, hier S. 51.

einem »overflow of information«, mit dem Euripides sein Publikum konfrontieren und dadurch Verstörung stiften würde.[214]

Mit einem Informationsüberfluss haben wir es auch angesichts der *Herakles*-Fortschreibung *Wut* zu tun, in der Jelinek gemäß dem typischen Verfahren zahlreiche unterschiedliche Bedeutungsstränge verwebt und dadurch eine Überforderung bei den Rezipient*innen ihrer Texte provoziert. Auch hier resultiert die Verunsicherung vornehmlich aus der unkommentierten Aneinanderreihung völlig konträrer Blickwinkel. Der Text, der – wie bereits weiter oben ausgeführt – ohne fixe Sprecher*innenzuschreibungen auskommt, lässt sowohl Rechtspopulist*innen und -extremist*innen als auch (islamistische) Terrorist*innen hörbar werden.[215] Verfremdend zitiert wird in diesem Zusammenhang der Botenbericht aus Euripides' *Herakles*:

> Furcht kommt diese Diener an, aber auch Lachen, wir möchten wissen, ob die gelacht haben, nein, sicher nicht, doch es ist überliefert, daß viele lachen, der junge Mann neulich in Graz, keine Ahnung, weshalb, doch er hat Menschen gemäht, dahingemäht mit seinem SUV. Und der hat gelacht. Ist so. Ist verbürgt, von Bürgern, welche verschont blieben.[216]

Es ist das Lachen der Täter, das hier als Amalgam zwischen antikem Prätext und tagesaktueller Realität fungiert. Das irre Lachen, das sowohl die Wahnsinnstaten des euripideischen Helden begleitet als auch jene des Mannes, der im Sommer 2015 in der Innenstadt von Graz Amok lief und drei Menschen mit seinem Auto tötete.

Im Herausarbeiten dieses Lachens skizziert Jelinek die Genese eines Phänomens, dem der Kulturtheoretiker Klaus Theweleit eine eigene Studie gewidmet hat. Theweleit vergleicht darin das Tötungsverhalten des Rechtsextremisten Anders Breivik mit jenem der Dschihadist*innen, die für die Pariser Terroranschläge 2015 verantwortlich zeichneten, sowie mit den Morden jener Kindersoldaten, die in den Genozid an der Tutsi-Bevölkerung in Ruanda involviert waren. So unterschiedlich diese jeweiligen Mordtaten auch motiviert sind, so ist ihnen doch allen das gemein, was den Herakles des Euripides so schrecklich grausam erscheinen lässt: ein perfides Lachen, das die »Verkehrung einer ›normalerweise‹ doch Sympathie oder Teilnahme ausdrückenden menschlichen Gesichtsbe-

---

214 Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 24.

215 Vgl. das Kapitel *Vibrant Matter*.

216 Jelinek, Elfriede: *Wut (kleines Epos. Geh bitte Elfi, hast dus nicht etwas kleiner?)*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016, S. 54.

wegung«[217] meint. Tatsächlich, so Theweleit, sei der Vorgang des Lachens phylogenetisch mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Zähnefletschen entstanden:

> Aus dem Fletschen, das üblicherweise dem Biss vorausgeht, diesen aber zurücknimmt, sozusagen ausbremst, und in die Lächel- oder Lachbewegung überführt, die das Gegenüber nicht tötet, sondern umarmt. Die Gewalt sowie die Möglichkeit, sich ihrer durch das Lachen »zu begeben«, benennt tatsächlich die riesige Spannung dieser »Muskelbewegung«, die tiefe psychische Bewegungen involviert.[218]

Sowohl Euripides als auch Jelinek nutzen die von Theweleit konstatierte Spannweite dieser mimischen Regung. Das irre Lachen der Täter, das beide in Szene setzen, boykottiert die Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn. Gleichzeitig verunmöglicht es trennscharfe Linien zwischen Komischem und Tragischem. Die Verstörung, die sich dadurch bei den Rezipient*innen einstellt, kann mit der Wirkung verglichen werden, die Jelineks Einsatz der Ironie auslöst. Die Texte der Autorin produzieren immer wieder ein Lachen, das sozusagen im Halse stecken bleibt. In einem Interview mit der Dramaturgin Rita Thiele äußert sich Jelinek dazu wie folgt:

> Meine Ironie ist eine wütende, verzweifelte, weil ich ja bei all der Anstrengung des Darstellens weiß, daß es vergeblich ist. Schon Freud weist ja auf die Bitterkeit hin, die im Witz steckt, auf diese Verzweiflung, die aus der Differenz kommt. Die Ironie ist ja eine rein sprachliche Form. Sie kann nicht anders ausgedrückt werden. Daher ist die Ironie ein ideales Mittel fürs Theater, wo der Körper etwas anderes sagen kann als das Sprechen. Ich würde sogar sagen: Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden.[219]

Tatsächlich reiht sich Jelinek vor allem mit ihrem Theatertext *Wut* in eine lange Reihe von Künstler*innen ein, die den Auswüchsen des Terrors seit 9/11 mit Mitteln des Humors begegnen. Die Zeichner*innen von *Charlie Hebdoe* (denen Jelinek in *Wut* eine Bühne bietet) sind dafür nur ein Beispiel. Humor, so die Politikwissenschafter*innen Charlotte Heath-Kelly und Lee Jarvis, stelle eine emotive Bewältigungsstrategie dar, auf die im Kontext mit Terrorismus auffal-

---

217 Theweleit, Klaus: *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust.* Salzburg: Residenz Verlag 2015, S. 233.

218 Ebd., S. 134–135.

219 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele«.

lend häufig zurückgegriffen werde.[220] Das Lachen über den Terrorismus diene sowohl einer Zähmung der Angst als auch dazu, den belastenden Emotionen zumindest kurzfristig zu entkommen, wie die Soziologin Giselinde Kuipers konstatiert.[221] Wo andere Formen der (künstlerischen) Repräsentation versagen, füllt das Lachen eine bestehende Diskurs- und Bedeutungslücke.[222]

In seiner Abhandlung *Die Wahrheit und die juristischen Formen* hat Michel Foucault im Rückgriff auf Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* darauf hingewiesen, dass das Lachen einen wichtigen Anteil am Gewinnen von Erkenntnis hat.[223] Als Basis seiner Überlegungen dient Foucault dabei Nietzsches Text »Was heißt erkennen?«, in dem dieser einen Aphorismus Spinozas aufgreift, der einen Gegensatz zwischen *intellegere* und *ridere*, *lugere* sowie *detestari* herstellt. Wolle man Dinge wahrlich verstehen, so Spinoza in besagtem Aphorismus, müsse man tunlichst vermeiden, sie zu verlachen, zu beklagen oder zu verwünschen. Erst wenn diese Gefühle ausgeschaltet seien, sei es möglich, wahrhaft zu begreifen. Für Nietzsche wiederum stellt sich dieser Schluss Spinozas als völlig untragbar dar, wie uns Foucault zeigt:

> Für Nietzsche ist das nicht nur falsch, sondern geradezu das Gegenteil des tatsächlichen Zusammenhangs. *Intellegere*, begreifen, sei nur ein Wechselspiel oder vielmehr das Ergebnis eines Wechselspiels und eines gewissen Ausgleichs zwischen *ridere*, verlachen, *lugere*, beklagen, und *detestari*, verwünschen.[224]

Diese drei »Leidenschaften oder Triebe,«[225] wie sie Foucault nennt, zielen nicht darauf ab, sich mit dem bestimmten Gegenstand der Erkenntnis zu identifizieren, sondern auf Distanz zu ihm zu gehen. Sich lachend vor ihm zu schützen,

---

220 Vgl. Heath-Kelly, Charlotte/Jarvis, Lee: »Affecting Terrorism. Laughter, Lamentation and Detestation as Drives to Terrorism Knowledge.« In: *International Political Sociology* 11 (2017), S. 239–256.

221 Vgl. Kuipers, Giselinde: »›Where Was King Kong When We Needed Him?‹ Public Discourse, Digital Desaster Jokes and the Function of Laughter after 9/11.« In: *Journal of American Culture* 28/1 (2005), S. 70–84, hier S. 71.

222 Vgl. hierzu auch Holland, Jack: »From September 11th, 2001, to 9/11: From Void to Crisis.« In: *International Political Sociology* 3/3 (2009), S. 275–292 und Solomon, Ty: »›I Wasn't Angry, Because I Couldn't Believe It Was Happening.‹ Affect and Discourse in Response to 9/11.« In: *Review of International Studies* 38/4 (2012), S. 907–928.

223 Vgl. Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen.* Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Martin Saar. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 22f.

224 Ebd., S. 22.

225 Ebd., S. 22.

ihn beklagend abzutun oder ihn im Verwünschen zu desavouieren – alle »diese Triebe [...] zeugen von dem Willen, sich vom Objekt zu entfernen und es zugleich wegzuschieben, um es am Ende sogar zu zerstören. Hinter der Erkenntnis steckt der zweifellos dunkle Wille, das Objekt nicht an sich heranzuholen, sich nicht mit ihm zu identifizieren [...].«[226] Für Heath-Kelly und Jarvis bildet diese Foucault'sche Nietzsche-Lektüre den Ausgangspunkt ihrer These, wonach das Komische in der Konstruktion von Terrorismus als Objekt der Erkenntnis eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. »Through social practices of joking and mockery, a separation is asserted between the subject and object of knowledge production. We laugh *at* the object of the joke, rendering it intelligible through its entrance into the field of knowledge.«[227] Dieses Lachen, so Heath-Kelly und Jarvis, habe an der Festschreibung von Terrorismus als einer besonderen Form der Bedrohung teil. »This drive to laughter helps constitute terrorism within what Rancière (2004) terms ›the distribution of the sensible‹: the regimes of perception that determine what is seen and unseen, spoken and unspoken – subsequently determining what can be thought, made, and done.«[228]

Aber ist es tatsächlich ein Lachen *über* etwas oder jemanden, das Jelineks künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Dschihad bzw. mit dem europaweiten Umgang damit provozieren? Eine Spaltung zwischen (lachendem) Subjekt und Objekt (des Witzes) findet dort eben *nicht* statt. Die Komik innerhalb von Jelineks Texten resultiert vielmehr aus einem appellativen Schreibverfahren, dessen satirischer Modus sich Dagmar von Hoff zufolge nicht darin erschöpfe, »nur eine Rhetorik des Schimpfens und Schmähens zu verfolgen, vielmehr besteht die Haltung und Absicht der satirischen Verfahrensweise darin, Negatives zum Ausdruck zu bringen, also eine ›verkehrte Welt‹ aufzuzeigen, und zwar allein auf der Grundlage einer ›politischen‹ Entrüstung.«[229] Die Triebfeder dieser spezifischen komischen Operation ist stets die Wut, wie Jelinek bereits 1993 zu Protokoll gibt:

> Meine literarische Technik liegt in der Negativität, in einer satirischen Beugung der Wirklichkeit und im Auf-die-Spitze-Treiben des Wirklichen, und das Wirkliche ist einfach schrecklich, und der Anreiz oder der Impetus mei-

226 Ebd., S. 22–23.

227 Heath-Kelly, Charlotte/Jarvis, Lee: »Affecting Terrorism«, S. 244.

228 Ebd. S. 244.

229 von Hoff, Dagmar: »Die Satirikerin Elfriede Jelinek.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_-_von_Hoff-Beitrag.pdf [Zugriff am 16.12.2020].

> nes Schreibens ist einfach Wut und Zorn, das kann ich nicht ändern. Wenn ich nicht Wut empfinde, sehe ich keinen Grund zu schreiben.[230]

Das Komische innerhalb von Jelineks Texten legt das Missverhältnis innerhalb unserer medialen Konsumtion von Bildern offen und führt es gleichzeitig ad absurdum.[231] Das Lachen, das die Autorin dadurch provoziert, bricht stockend hervor, löst mitunter Scham, stets jedoch Irritation aus. Es ist ein Lachen, das sich dem aristotelischen Verständnis, demzufolge das Komische keinesfalls wehtun darf, radikal entzieht.[232] Indem Jelinek die Ursprünge und Auswirkungen schmerzvoller Gewalt mit Mitteln des Komischen befragt, widersetzt sie sich diesem Postulat entschieden. Das Komische ist in ihren Theatertexten alles andere als harmlos.

Vor diesem Hintergrund erscheint es mir symptomatisch, dass wir es bei der am häufigsten von Jelinek herangezogenen Tragödie mit den *Bakchen* zu tun haben, d.h. ausgerechnet mit einer Tragödie, in der Gewalt auf beispiellos schockierende Weise aus- und dargestellt wird und in der wir auf geradezu empörende Spielarten des Komischen stoßen.[233] Die Tragödie erzählt von Pentheus, der es ablehnt, Dionysos zu huldigen, und der infolgedessen von ihm bestraft wird. Dionysos steckt Pentheus in die Kleider einer weiblichen Mänade und provoziert dadurch, dass dieser von seiner eigenen verblendeten Mutter zerrissen wird. Während der Plot der Tragödie grundsätzlich Anleihe an vielen mythischen bzw. literarischen Vorlagen nimmt, dürfte die Cross-Dressing-Szene (Eur. *Ba.* 912–970) aber eine genuine Erfindung des Euripides sein.[234] Interessant ist, dass diese Passage starke Parallelen zu Aristophanes' *Thesmopho-*

---

230 Elfriede Jelinek in Berka, Sigrid: »Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.« In: *Modern Austrian Literature* 26 (1993), S. 127–155, hier S. 129.

231 Vgl. Christian Schenkermayr in Costa, Béatrice/Schenkermayr, Christian: »›… ein Lachen, das mit der Erkenntnis der eigenen Ohnmacht einhergeht.‹« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_Costa_Mailwechsel.pdf [Zugriff am 16.12.2020].

232 »Das Lächerliche ist […] ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.« Aristoteles: *Poetik.*, S. 17, 1449b.

233 Die Texte, in denen sich Jelinek (bislang) explizit auf Euripides' *Bakchen* gestützt hat, sind *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.*, *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!)*, *Schnee Weiß* und *Schwarzwasser*.

234 Vgl. March, Jennifer: »Euripides *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings.« In: *BICS* 36 (1989), S. 33-65; Sommerstein, Alan H.: »*Baccha* and Earlier Tragedy.« In: Stuttard, David (Hg.): *Looking at Bacchae*. New York: Bloomsbury 2016, S. 29-42, hier S. 39; Jendza, Craig: *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy.* Oxford/New York: Oxford University Press 2020, S. 109.

riazusen aufweist, wo ein Verwandter des Euripides, Mnesilochos, diesen als Frau verkleidet, um dadurch den für das Thesmophorenfest geplanten Anschlag auf den Dichter zu vereiteln. Craig Jendza hat gezeigt, dass die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Darstellungen nicht nur in der jeweiligen Kleidung bestehen, die darin beschrieben wird, sondern auch in der Haltung der beiden Charaktere in Bezug auf den Akt der Kostümierung.[235] Im Gegensatz zu anderen Cross-Dressing-Szenen im griechischen Drama liegt der Fokus hier auf den *Reaktionen* der Maskierten. Es handelt sich dabei um die einzigen erhaltenen Szenen im griechischen Theater, in denen eine männliche Figur gewaltsam in Frauenkleider gehüllt wird und sich dann mit seiner eigenen, neu gefundenen »weiblichen« Erscheinung beschäftigt. Da es keine Belege dafür gibt, dass die Cross-Dressing-Szene der *Bakchen* Teil einer früheren tragischen Tradition ist, hegt Jendza die Vermutung, dass sie der Komödie geschuldet ist.[236]

Worauf Jendza aber erstaunlicherweise nicht eingeht, ist die Sparagmos-Szene, d.h. die aus Sicht des Boten geschilderte Zerreißung Pentheus' durch seine eigene Mutter, zu der es im Zuge des rauschhaften Festes zu Ehren des Dionysos kommt. Diese Szene ist meiner Ansicht nach als genuin parakomisch zu beschreiben. Und zwar nicht, weil sie (wie dies für die Cross-Dressing-Szene gilt) eine bestimmte Komödie alludiert. Die Sparagmos-Szene ist vielmehr von einer spezifischen Uneindeutigkeit geprägt, die zwischen Komischem und Schrecklichem changiert:

> **Agaue:**
> Der teure Leib des Sohns – wo ist er, Vater, sprich!
> **Kadmos:**
> Was ich mit Mühe aufgespürt – ich bring es hier.
> *(Winkt den Trägern.)*
> **Agaue:**
> Ist es ein Ganzes, Glied zu Glied gefügt, wie's ziemt?
> **Kadmos:**
> Zum Ordnen blieb bei all dem Suchen nicht die Zeit.
> *(Agaue sieht die auf der Bahre liegenden Körperteile.)*
> **Agaue:**
> O grausam, arg zerstörter – meines Sohnes Leib!
> *(Verhüllt ihr Haupt.)* (Eur. *Ba.* 1298–1307)

Nun bewirkt die Vorstellung eines Haufens an abgetrennten Gliedern vor allem eines: Sie lässt uns erschaudern. Gleichzeitig aber kann der offensichtlich überforderte Kadmos, der die Zeit dafür verantwortlich macht, die losen Gliedmaße nicht vollständig gezählt und geordnet zu haben, durchaus auch Schmunzeln

235 Vgl. Jendza, Craig: *Paracomedy*, S. 109ff.
236 Vgl. ebd., S. 110.

hervorrufen. Euripides führt das Dionysische also als Kippphänomen vor. Und genau das tut interessanterweise auch Jelinek:

> Das Dionysische, das Heiter-Rauschhafte, die Orgie, ist einerseits Gewalt, die ausgeübt oder erlitten wird, bis zum Zerfetzen der Menschen in der Orgie, andererseits verbinde ich diese Gewalt mit Ironie, also eigentlich mit etwas Komischem, das ja wiederum Zügellosigkeit bedeutet. Aber hinter dem Ungebändigten, Heiteren lauert eben immer dieser archaische Schrei der Gewalt, der auf dem Theater irgendwie sprachlich formalisiert werden, aber gleichzeitig doch immer da sein muß, weil er ja wie ein Orgelpunkt unter die Wirklichkeit gelegt ist, als anhaltender Schrei.[237]

Exemplifizieren lässt sich dies etwa anhand von *Rechnitz (Der Würgeengel)*, wo Dionysos als zerrissener Gott gleich im ersten Satz von den sprechenden Botinnen und Boten adressiert wird: »Wollen Sie uns sagen, daß Sie einen Menschen gesehen haben, der aus dem Schoß seiner Mutter vom Strahl eines Blitzes herausgelöst worden ist wie ein Knochen aus einem Huhn?«[238] Das rauschhafte Fest zugunsten des Dionysos (aus dem sich bekanntlich auch die dionysischen Theaterfestspiele entwickelt haben) fungiert bei Jelinek als Folie für das Massaker im burgenländischen Rechnitz, wo im März 1945 rund 200 jüdisch-ungarische Zwangsarbeiter getötet wurden, und zwar im Zuge eines von der Gräfin Margit von Batthyány abgehaltenen Schlossfestes.

Das Sprechen des Boten, der in den *Bakchen* von den unvorstellbaren Gräueltaten der Mänaden Zeugnis ablegt, erscheint in Jelineks Fortschreibung als »totalisiert«, wie wir bei Gerhard Scheit lesen.[239] Aufgeteilt auf mehrere »Botinnen und Boten (es kann aber auch nur einer oder eine allein sein, das bleibt der Regie überlassen)« (*RE*, S. 55) eröffnet es ein beredtes, geschwätziges, stets das Eigentliche aussparendes Schweigen. Das Verdrängte, Geahnte und Spekulierte erscheint dadurch »ins Extreme, Monströse, Orgiastische, Kannibalistische«[240] getrieben, so Pia Janke. Darüber hinaus aber fällt dieses Sprechen auch

---

237 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele«.

238 Jelinek, Elfriede: »Rechnitz (Der Würgeengel).« In: Dies.: *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 53–203, hier S. 56, im Folgenden zitiert mit der Sigle *RE*.

239 Scheit, Gerhard: »Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel).« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 156–162, hier S. 159.

240 Janke, Pia: »›Herrschsucht? Ja, haben wir!‹ Die Täter in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *»Die endlose Unschuldigkeit.« Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 239–277, hier S. 243.

regelmäßig ins Komische. Der in der antiken Tragödie zur Katastrophe führende Sparagmos fungiert in diesem Zusammenhang als tragisch-komisches Vexierbild:

> Da spricht der nackte Mann doch: Mutter, ich bin es, bin dein eignes Kind, das du selbst gebarst! Ich bin doch auch jeder andere, den du ebenfalls gebarst, nein, den du nicht gebarst, entschuldige, ich habe mich geirrt, ich habe dich verwechselt, wenn du die alle geboren hättest, das wäre eine ganze Menge. Und was gar nicht geboren wurde, zumindest nicht von dir, Mutter, das wäre noch viel mehr. Wieso gebärdest du dich dann dermaßen hysterisch? Was soll die Waffe? Weg mit ihr! Die Waffe nieder! Nein, da wird nichts gesagt. Da wird nicht um seine Missetaten der Sohn ermordet, denn er ist zwar ein Sohn, aber nicht der von der Frau Gräfin. Er ist jeder Sohn. Er ist ein Sohn. Aber nicht Ihrer. Was regen Sie sich auf? (*RE*, S. 113)

Das Komische und/oder (Ver-)Störende an dieser Passage resultiert aus der darin wirksam werdenden Inkongruenz. Einerseits ruft die Stelle im Rekurs auf die ihren Sohn zerreißende Agaue Assoziationen zu dem grauenvollen Massaker von Rechnitz (und zu der angeblichen Beteiligung der Gräfin Batthyány an den Erschießungen) auf; gleichzeitig spielt sie auf die christliche Dreifaltigkeitslehre an.

Ähnlich verfährt die Autorin im Epilog von *Rechnitz*, der in Bezug auf seine Struktur, die darin laut werdenden Stimmen und den Schauplatz wesentlich vom Rest des Theatertexts abweicht. Die Botinnen und Boten sind mittlerweile alle abgegangen, als Kulisse dient nicht mehr ein »Schloß in Österreich« (*RE*, S. 55), sondern eine alpine Jagdhütte, die laut Regievorschlag mit Wildtiergeweih und ausgestopften Vögeln dekoriert ist (vgl. *RE*, S. 196) und somit das im ersten Teil von *Rechnitz* im Rekurs auf die *Bakchen* strapazierte Jagdmotiv ein weiteres Mal aufruft. Wir haben es mit einem Dialog zu tun, der sowohl Sprachfloskeln von NS-Tätern zitiert als auch Auszüge des Chatprotokolls zwischen dem sogenannten Kannibalen von Rotenburg und seinem freiwilligen Opfer.[241]

241 Teresa Kovacs informiert uns darüber wie folgt: »Als ›Kannibale von Rotenburg‹ wurde Armin Meiwes, ein Computertechniker aus Rotenburg, bekannt. Er begann mit Hilfe des Internets 1999 mit der Suche nach einem Opfer, das sich freiwillig von ihm schlachten und verspeisen ließe. Er knüpfte dabei zahlreiche Kontakte und tauschte seine perversen Fantasien mit möglichen Opfern aus. Im Jahr 2001 lernte er über das Internet Bernd Brandes kennen, dessen Wunsch es war, bei lebendigem Leib zerrissen und verspeist zu werden. Armin Meiwes und Bernd Brandes tauschten via Chat ihre Schlachtfantasien aus, die von Armin Meiwes abgespeichert, ausgedruckt und dokumentiert wurden. Ein Auszug aus diesen Chatprotokollen wurde im Buch *Interview mit einem Kannibalen* abgedruckt. Dieses Chatprotokoll dient Elfriede Jelinek als Vorlage für ihren Kannibalen-Dialog.« (Kovacs, Teresa: »›Nimm hin und iß mein Fleisch.‹ Zum Kannibalismusmotiv

Der reale Kriminalfall wird dabei nicht nur mit dem Massaker von Rechnitz verwoben, sondern vor allem auch mit der christlichen Idee der Eucharistie enggeführt:

> Du kannst auch meine Wangen aufbeißen, damit du direkten Zugang zu meinem Mund hast, den du dann weit öffnen kannst. Dann iß bitte meine Zunge komplett bis zur Wurzel! Nimm hin und iß mein Fleisch, dies ist mein Leib, nimm ihn hin und esse! Dies ist mein Blut, nimm es hin und trinke! Ich nehme es ja auch hin. Ich nehme das alles hin. Und es macht mir sicher einen Riesenspaß. (*RE*, S. 199–200)

Die Komik, die in dieser Passage spürbar wird, ist eine ambivalente. Jelinek entzieht der christlichen Transsubstantiation, d.h. der Wandlung von Brot und Wein in den Leib Christi, »ihre symbolisch-religiöse Dimension und reduziert sie auf ihren fleischlichen Gehalt.«[242] Das dadurch entstehende Gefälle zwischen Erhaben-Religiösem und Pervers-Profanem kann Ekel provozieren und/oder Lachen hervorrufen.

Die genannten Beispiele belegen einmal mehr, dass den exzessiv auf bestimmte antike Tragödien Bezug nehmenden Theatertexten Jelineks nicht ausschließlich mit dem Begriff des Tragischen zu begegnen ist. Die für das Theater bestimmten Arbeiten der Autorin mäandern vielmehr zwischen Tragischem und Komischem und produzieren dadurch oftmals ambivalent anmutende, verstörende Affekte. Paradoxerweise sind Jelineks Theatertexte aber gerade in dieser Nicht-Einordenbarkeit der antiken Tragödie sehr nahe. Wie ich zu demonstrieren versucht habe, zeichnen sich vor allem die späten Tragödien des Euripides durch metatheatrale Kommentare aus, die vermeintlich der Komödie vorbehalten sind. Sie bauen Szenen ein, die durchaus auf das Lachen des Publikums setzen, und lassen dabei die Grenzen zwischen Schrecklichem und Absurdem fließend erscheinen. Affekte der Angst, des Mitleids und der Ergriffenheit mischen sich hier mit Sensationen des Ekels, der Lüsternheit und des Komischen. Tragische Dichter nahmen zudem immer wieder auch Anleihe bei der »niederen« Diktion der Komödie, etwa im Hinblick auf die Sprache der Körperfunktionen oder in Bezug auf ekelerregende Anblicke und Gerüche. Sie taten dies allerdings im Gegensatz zu den Komödiendichtern nicht, um Lachen hervorzurufen, sondern um die Abscheulichkeit des Dargestellten auf erschütternde Weise herauszustellen. Gerade dieser Impetus ist es, der in Jelineks tragisch-komischen dramaturgischen Verfahren nachlebt.

---

im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »*Die endlose Unschuldigkeit*«, S. 289–311, hier S. 304.)

242 Kovacs, Teresa: »›Nimm hin und iß mein Fleisch‹«, S. 298.

7 Abschließend

Jelineks Theater zitiert seit jeher andere Theatertexte und -traditionen. Das lässt sich bereits anhand ihrer Ibsen-Fortschreibung *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* belegen und zeigt sich eindrücklich im Hinblick auf das von ihr entwickelte Konzept des Sekundärdramas, mit dem sie an die sogenannten Klassiker Johann Wolfgang von Goethe (*FaustIn and out*) und Gotthold Ephraim Lessing (*Abraumhalde*) anknüpft. Einen auffallend hohen Stellenwert innerhalb von Jelineks intertextuellem, parasitärem Schreibverfahren aber nehmen die Tragiker der griechischen Antike ein. Seit *Ein Sportstück* rekurriert beinahe jeder Theatertext Jelineks (auch) auf eine Tragödie bzw. ein Satyrspiel von Aischylos, Sophokles oder Euripides. In der Forschung wurde diesen Bezügen bislang hauptsächlich mit den Begriffen der Mythendekonstruktion oder -destruktion begegnet.

Wie ich zu zeigen versucht habe, wird dieser Ansatz jedoch der spezifischen Dramaturgie und dem damit in Zusammenhang stehenden politischen Impetus Jelineks nicht gerecht. Tatsächlich nämlich zeichnen sich Jelineks Annäherungen an die Ästhetik der griechischen Antike durch einen nachdrücklichen Bezug auf die *theatrale* Diskursform der Tragödie aus. Der Mythos wird hier nicht einfach nur perpetuiert, sondern vielmehr von den tragischen Dichtern befragt und unterbrochen. Dies manifestiert sich in der strukturellen Bauform der Tragödie: Sie präsentiert sich als aus der abwechselnden Aufeinanderfolge von Bauelementen (Chorpassagen, Epeisodien, Botenberichten etc.) zusammengesetztes Stückwerk. Der verfremdende Blick *auf* die Mythen fungiert in Jelineks Theatertexten als Basis für die darin verhandelten virulenten Thematiken und Problematiken unserer Zeit. Im Durchkreuzen dieses männlichen, privilegierten, kanonisierten und über Jahrtausende konservierten Blickes schreibt Jelinek die Tragödie paradoxerweise *fort*. Ihre dezidierten Bezugnahmen auf die Texte von Aischylos, Sophokles und Euripides dekuvrieren die Vereinnahmung der Mythen durch die Tragödiendichter und subvertieren somit das, was Walter Benjamin in seiner Trauerspiel-Arbeit als »tendenziöse Umformung der Tradi-

tion«[1] bezeichnet hat. Das dramaturgische Verfahren des Ausgrabens, das in diesem Zusammenhang zur Anwendung gelangt, kann als politische Praxis gelesen werden, die nicht nur ein »Theater des Nachlebens«[2] hervorbringt, sondern sich darüber hinaus im wechselseitigen Aufzeigen von Kontinuitäten und Brüchen konstituiert.

Jelineks Rekurs auf die Tragödie evoziert ein Theater, das unterschiedliche Zeiten und (Denk-)Räume durchquert und dabei gleichzeitig rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft weist. Dieses Theater durchkreuzt ein auf Aristoteles zurückzuführendes teleologisch-lineares Denken von Geschichte und Theater. Der spezifische Modus der Unterbrechung, der hier zum Einsatz gelangt, legt nahe, Jelineks Theatertexte mit Bertolt Brecht und Walter Benjamin als *gestisch* zu bezeichnen. Tatsächlich bewirkt das fragmentierend-zitierende, auf der Montage unterschiedlichster textueller und ikonografischer Bruchstücke basierende Verfahren der Autorin eine »Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen […] mittels der Unterbrechung von Abläufen.«[3] Gerade in dieser gestischen Partikularität aber zeigt sich auch der genuin performative Charakter von Jelineks Theatertexten. Geht man nämlich von Benjamins Begriff der Geste aus, dann zeichnet sich diese durch eine besondere Aporie aus: Sie ist sowohl »zitierbar« als auch »fixierbar«, d.h. an einen Körper gebunden. Gesten sind demnach, wie Samuel Weber schlussfolgert, nicht verwirklichbar, sondern vielmehr *aufführbar*: »Eine Geste, die zugleich ›zitierbar‹ und ›fixierbar‹ ist, kann nicht ausgeführt, sondern nur aufgeführt werden.«[4] Im unterbrechenden Fortschreiben der antiken Tragödie ist Jelineks gestisches Theater der Durchquerung grundsätzlich an ein sich adressierendes, auf einen (Schauspieler*innen-)Körper angewiesenes *Aus*-Sprechen gekoppelt, das soziale und politische Missstände radikal und schonungslos *an*-spricht, ohne eindimensionale Opfer-Täter*innen*innen-Zuschreibungen vorzunehmen.

---

1 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels.« In: Ders.: *Abhandlungen. GS I.1.* Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 203–430, hier S. 185.

2 Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005.

3 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>« In: Ders.: *Versuche über Brecht*, S. 32–39, hier S. 35.

4 Weber, Samuel: »›Mittelbarkeit‹ und ›Exponierung‹. Zu Walter Benjamins Auffassung des ›Mediums‹.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 1/2004. https://www.theater-wissenschaft.de/mitteilbarkeit-und-exponierung-zu-walter-benjamins-auffassung-des-mediums [Zugriff am 14.4.2018] (= Website der Gesellschaft für Theaterwissenschaft).

Dieses Sprechen lenkt den Blick darauf, *wer* denn da spricht und von welcher Position er oder sie dies tut. Im Rückgriff auf den antiken Chor deutet Jelineks texttheatrales Verfahren auf die Machtbeziehungen, durch die politische Zugehörigkeit und im Umkehrschluss Exklusion inszeniert werden. Das Wir, das in diesem Zusammenhang auftritt, ist keine fixierbare Größe, sondern offenbart sich vielmehr als fluide, prekäre, sich jeder Attribuierung entziehende Figuration. Dieses Wir macht die grundlegende Differenz, die zwischen Subjekt und Gehalt des Sprechakts besteht, erfahrbar und demonstriert gleichzeitig, inwiefern diese Differenz durch Aussagen wie »Wir sind das Volk« verwischt wird. Besonders eindrücklich zeigt sich dies im Theatertext *Die Schutzbefohlenen*, der im Zitieren der aischyleischen *Hiketiden* die Position der Stellvertreter*innen des Wir ausleuchtet und dabei die performativen Mechanismen nachzeichnet, die im Konstruktionsprozess von Identität und Alterität zutage treten.

Auffallend an Jelineks Befragungen der antiken Tragödie ist aber nicht nur die intensive Bezugnahme auf Figurationen des Chorischen. Häufig greift die Autorin zudem auf Spielarten des vermittelten Sprechens zurück, allen voran auf die Strukturelemente des Botenberichts und der Teichoskopie. Innerhalb ihres Theaters der Durchquerung dienen diese aus der antiken Tragödie entlehnten (und auch in der Alten Komödie vorzufindenden) technischen Stilmittel einer Abwägung des Gewichts, das dem *logos* im heutigen, vielerorts als postfaktisch titulierten Zeitalter zukommt. Im Zitieren von Diener- und Botenberichten aus der antiken Tragödie bringt Jelinek einerseits Fragen von Zeug*innenschaft aufs Tapet. Andererseits fordern ihre Texte dadurch ex negativo dazu auf, die Prekarität und Diskriminierung, denen vermittelnde Instanzen in der antiken Tragödie grundsätzlich ausgeliefert sind, aus einer intersektional informierten Perspektive (neu) zu beleuchten.

Paradoxerweise aber sind es keine Tragödien, die Jelinek im Fortschreiben von Aischylos, Sophokles und Euripides produziert. Es sind vielmehr Texte, die permanent zwischen dem Tragischen und dem Komischen changieren und dabei auf die genuine, wenngleich von der altphilologischen sowie der theaterwissenschaftlichen Forschung bislang unterbelichtete Verstrickung dieser beiden Genres verweisen. Tatsächlich fungieren die tragischen Texte innerhalb von Jelineks Arbeiten für das Theater als »Rhythmusgeber«, wie die Autorin selbst unterstreicht: »Ich hangle mich an ihnen entlang, um dann immer wieder (hoffentlich) neue Räume aufzuschließen, mit ihren Schlüsseln.«[5] Die Tragödien des

5 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk/Im Bus/Ein Sturz.«* Schauspiel Köln: 2010.

Aischylos, des Sophokles oder des Euripides geben die Folie ab, vor der Jelinek – ähnlich wie Aristophanes – aktuelle zeitgenössische Themen und gesellschaftspolitische Problematiken mit Mitteln des Komischen verhandelt: etwa die europäische Migrations- und Asylkrise (*Die Schutzbefohlenen*), die Nuklearkatastrophe von Fukushima (*Kein Licht.*), den NSU-Prozess am Oberlandesgericht München (*Das schweigende Mädchen*), die Terroranschläge von Paris (*Wut*), die ausbeuterischen Arbeitsbedingungen in der outgesourcten Textilindustrie (*Das Licht im Kasten*) oder die sogenannte Ibiza-Affäre rund um den ehemaligen österreichischen Vizekanzler Heinz-Christian Strache (*Schwarzwasser*). Der diesen Jelinek'schen Arbeiten zugrunde liegende Schichtungsprozess lässt nicht nur das sogenannte Tragische auf das Komische stoßen. Er lässt auch Vergangenheit und Gegenwart schockartig aufeinanderprallen.

Gleichzeitig heben Jelineks Texte auch das komische Potenzial hervor, das vielen antiken Tragödien eingeschrieben ist. Tatsächlich kam es gar nicht selten vor, dass sich Tragödiendichter die »niedere Diktion« der Komödie aneigneten – und zwar nicht, um das Publikum zum Lachen zu bringen, sondern um dem Tragischen maximalen Ausdruck zu verleihen. Euripides etwa, auf den Jelinek vor allem in den letzten Jahren vermehrt zurückgreift, bewirkte beim Publikum durch das Einarbeiten komischer Passagen eine spezifische Irritation, die es dem Dichter erlaubte, die schockierende und Entsetzen auslösende Wirkung beim Publikum ins Unermessliche zu steigern.

Im Fortschreiben der Tragödie weicht Jelinek die Grenzen zwischen Tragischem und Komischem auf und stellt dadurch ein seit Aristoteles perpetuiertes Theaterverständnis, das danach trachtet, die Komödie zugunsten des »hehren« Genres der Tragödie weitgehend zu diskreditieren, radikal infrage. Die Theatertexte der Autorin *ent-decken* das komische Potenzial der Tragödie im Wiederbeleben appropriativer Praktiken, die sowohl für die griechisch-antike Tragödie als auch für die Alte Komödie konstitutiv sind. Dadurch offenbaren und unterstreichen Jelineks Bezüge auf die Tragödie gleichzeitig das politische Potenzial des Komischen. Das ästhetische Verfahren, das dieses Theater der Durchquerung durchzieht, zielt darauf ab, Pathos im Zitieren und Modulieren der tragischen Dichter zu evozieren und dieses Pathos durch die Schichtung mit Bruchstücken des Alltäglich-Profanen umgehend wieder zu brechen.

Die Überreste der attischen Tragödie innerhalb von Jelineks Theatertexten auf eine Demonstration der »Zeitlosigkeit« von gesellschaftspolitischen Schlüsselfragen zu reduzieren, wäre zu kurz gedacht. Vielmehr bewirken die gestischen Verfahren, die dabei zur Anwendung gelangen, eine »Telescopage

der Vergangenheit durch die Gegenwart.«[6] Im Durchqueren unterschiedlicher Zeiten und Genres eröffnen Jelineks (Tragödien-)Durchquerungen ein *Da-zwischen*, innerhalb dessen sich Gesten der Klage, Tiraden der Wut und Szenerien der Angst auf verstörende Weise kreuzen.

6 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 588.

8 Verzeichnisse

8.1 Siglenverzeichnis

Aisch. *Agam.*	Aischylos: *Agamemnon*
Aisch. *Hik.*	Aischylos: *Die Hiketiden [Schutzflehenden].*
Aisch. *Pers.*	Aischylos: *Die Perser*
Arist. *Ach.*	Aristophanes: *Die Acharner.*
Arist. *Fr.*	Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung.*
Arist. *Frö.*	Aristophanes: *Die Frösche.*
EP	Jelinek, Elfriede: *Kein Licht. Epilog?*
ES	Jelinek, Elfriede: *Ein Sturz.*
Eur. *Ba.*	Euripides: *Die Bakchen.*
Eur. *Her.*	Euripides: *Der Wahnsinn des Herakles.*
GBA	Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolt Brechts.*
GS	Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften.*
KL	Jelinek, Elfriede: *Kein Licht.*
LI	Jelinek, Elfriede: *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!).*
RE	Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel).*
SCH	Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen.*
Soph. *Ant.*	Sophokles: *Antigone.*
SP	Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück.*
STR	Jelinek, Elfriede: *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.*
SW	Jelinek, Elfriede: *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier).*
WE	Jelinek, Elfriede: *Das Werk.*
WU	Jelinek, Elfriede: *Wut (kleines Epos. Geh bitte Elfi, hast dus nicht etwas kleiner?).*
ZGM	Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift.*

8.2 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Theatertexte von Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: »Am Königsweg.« In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke*. Berlin: Rowohlt 2020, S. 1–148.

Jelinek, Elfriede: »Schwarzwasser.« In: Dies.: *Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke*. Berlin: Rowohlt 2020, S. 149–240.

Jelinek, Elfriede: *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier)*. https://www.elfriedejelinek.com/fschneeweiss.htm 8.1.2019 [Zugriff am 2.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!)* https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm 21.4.2017 [Zugriff am 15.1.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm 14.6.2013/8.11.2013/14.11.2014/29.9.2015/23.1.2017 [Zugriff am 5.2.2019] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Wut (kleines Epos. Geh bitte Elfi, hast dus nicht etwas kleiner?)*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016.

Jelinek, Elfriede: *Das Kommen*. https://www.elfriedejelinek.com/fdaskommen.htm 26.4.2016/18.10.2016 [Zugriff am 8.12.2020] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen. Coda*. http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm 29.9.2015/17.10.2015 [Zugriff am 14.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014.

Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen. Appendix*. Hamburg: Rowohlt Theaterverlag o.J.

Jelinek, Elfriede: *Nach Nora*. https://www.elfriedejelinek.com/fnachnora.htm 22.10.2013 [Zugriff am 16.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*. https://www.elfriedejelinek.com/fstrasse.htm 3.11.2012 [Zugriff am 11.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: »Schatten (Eurydike sagt).« In: *Theater heute* 10/2012 (Beilage).

Jelinek, Elfriede: *Kein Licht. Epilog?* http://elfriedejelinek.com/ffukushima.htm 12.3.2012 [Zugriff am 29.5.2020] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Winterreise. Ein Theaterstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012.

Jelinek, Elfriede: *Kein Licht.* https://www.elfriedejelinek.com/fklicht.htm 21.12.2011 [Zugriff am 11.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Ein Sturz*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010.

Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde*. https://www.elfriedejelinek.com/farhalde.htm 4.10.2009 (Fassung vom 30.5.2008) [Zugriff am 15.2.2021] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: »Rechnitz (Der Würgeengel).« In: Dies.: *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 53–203.

Jelinek, Elfriede: »Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie.« In: Dies.: *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 207–349.

Jelinek, Elfriede: »Das Werk.« In: Dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 89–251.

Jelinek, Elfriede: »Das Lebewohl.« In: Dies.: *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2000, S. 7–35.

Jelinek, Elfriede: *Burgtheater (Posse mit Gesang)*. https://www.elfriedejelinek.com/fburgth1.htm 2000 [Zugriff am 14.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte).

Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Tragödie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 90.

Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Jelinek, Elfriede: »Raststätte oder: Sie machens alle. Eine Komödie« In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder: Sie machens alle. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 69–134.

Essayistische Texte von Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: »Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit.« https://www.nachtkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/sieben-fragen 7.4.2018 [Zugriff am 2.10.2020].

Jelinek, Elfriede: »Es ist Sprechen und aus.« http://elfriedejelinek.com/fachtung.htm 15.11.2013 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: »Anmerkung zu *Ein Sturz*.« In: Schauspiel Köln (Hg.): *Schauspiel Köln Werkschau* 2007–2013. *Intendanz: Karin Beier*. Köln: Walther König 2013, S. 262.

Jelinek, Elfriede: »Meine gute Textwurst.« http://elfriedejelinek.com/fnestroy2.htm 9.11.2013 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zu Politik und Gesellschaft).

Jelinek, Elfriede: »Anmerkung zum Sekundärdrama.« https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm 18.11.2010 [Zugriff am 18.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: »Geld oder Leben! Das Schreckliche ist immer des Komischen Anfang. E-Mail- Wechsel mit Joachim Lux.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns.«* Schauspiel Köln: 2009.

Jelinek, Elfriede: »Reichhaltiger Angebotskatalog.« In: *Theater heute* 6/2009, S. 16.

Jelinek, Elfriede: »Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).« http://elfriedejelinek.com/fjossi2.htm 24.11.2006 [Zugriff am 12.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: »Im Abseits (Nobelvorlesung).« In: Janke, Pia (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2005, S. 227–38.

Jelinek, Elfriede: »Text- Wut.« http://elfriedejelinek.com/fschille.htm 19.1.2005 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: »In Fetzen.« In: *kult* April 2004, S. 25–30.

Jelinek, Elfriede: »Der Lauf- Steg.« https://www.elfriedejelinek.com/flaufste.htm 21.6.2004 [Zugriff am 4.1.2019] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: »Nachbemerkungen.« In: Dies.: *In den Alpen: drei Dramen*. Berlin: Berlin- Verlag 2002, S. 253–255.

Jelinek, Elfriede: »Zum Erich- Fried- Preis 1999.« In: Fliedl, Konstanze/Gürtler, Christa (Hg.): *Elfriede Gerstl*. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 2001, S. 50–51.

Jelinek, Elfriede: »Anstatt einer Ausstattung.« In: Felderer, Brigitte: *Rudi Gernreich. Fashion Will Go out of Fashion*. Köln: DuMont 2000, S. 47–58.

Jelinek, Elfriede: »Mode.« In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 24.3.2000.

Jelinek, Elfriede: »Sinn egal. Körper zwecklos.« http://elfriedejelinek.com/fsinn-eg.htm 1997 [Zugriff am 19.10.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

Jelinek, Elfriede: »›Ich wollte diesen weißen Faschismus.‹ Interview mit Walter Vogl.« In: *Basler Zeitung*, 16.10.1990.

Jelinek, Elfriede: »Das über Lager.« In: Gerstl, Elfriede/Wimmer, Herbert J. (Hg.): *Ablagerungen*. Linz: edition neue texte 1989, S. 16–20.

Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.« In: *TheaterZeitSchrift* 7 (1984), S. 14–16.

Jelinek, Elfriede: »Ich möchte seicht sein.« In: *Theater* 1983. *Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute*, S. 102.

Jelinek, Elfriede: »Das liebe, gute, mollige Land.« o.J. Zit. n. http://users.mur.at/bs/ernst/archive/trilogie/trilogie/info_trilogie.html [Zugriff am 18.1.2021].

Texte anderer Autoren

Aischylos: »Agamemnon.« In: Ders. *Oriestie*. Übers.u. hgg. v. Oskar Werner. München: Ernst Heimeran 1948, S. 5–122.

Aischylos: »Choephoren.« In: Ders.: *Die Tragödien*. Übers. v. Johann Gustav Droysen. Durchgesehen v. Walter Nestle. Neu hgg. v. Bernhard Zimmermann. Stuttgart: Kröner 2016, S. 207–253.

Aischylos: *Die Perser*. Übers.u. hgg. v. Martin West. Stuttgart: Teubner 1991.

Aischylos: *Die Schutzflehenden [Hiketiden]*. Übers. v. Johann Gustav Droysen. h ttp://gutenberg.spi egel.de/buch/die- schutzflehenden-4497/1 23.11.2015 [Zugriff am 2.2.2020].

Aischylos: »Agamemnon.« In: Ders.: *Orestie*. Übers. v. Oskar Werner. Berlin/New York: de Gruyter 2014, S. 5–122.

Aristophanes: *Die Acharner*. Übers.u. hgg. v. Woldemar Ribbeck. Leipzig: Teubner 1864.

Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*. Übers.u. hgg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2017.

Aristophanes: *Wespen*. Übers., hgg. u. komm. v. Lutz Lenz. Berlin/Boston: de Gruyter 2014.

Aristophanes: *Die Vögel*. Übers.u. hgg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2013.

Aristophanes: *Die Frösche*. Übers.u. hgg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2011.

Euripides: *Die Bakchen*. Übers. v. Oskar Werner. Stuttgart: Reclam 2013.

Euripides: »Der Wahnsinn des Herakles. Übers. v. Ernst Buschor.« In: Ders.: *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Bd. III*. Hgg. v. Gustav Adolf Seeck. München: Heimeran 1972, S. 95–190.

Sophokles: *Antigone*. Übers. v. Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2013.

Sophokles: »Die Satyrn als Spürhunde.« In: Ders.: *Dramen*. Übers.u. hgg. v. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 659–689.

Sophokles: »Die Trachinierinnen.« In: Ders.: *Dramen*. Übers.u. hgg. v. Wilhelm Willige. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 97–178.

Sekundärliteratur

Abate, Michelle Ann: »Taking Silliness Seriously: Jim Henson's ›The Muppet Show‹, the Anglo-American Tradition of Nonsense, and Cultural Critique.« In: *The Journal of Popular Culture* 42/4 (2009), S. 589–613.

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften* 7: *Ästhetische Theorie*. Hgg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Adorno, Theodor W.: *Über Walter Benjamin*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Berlin: diaphanes 2001.

Agamben, Giorgio: »Jenseits der Menschenrechte.« In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Freiburg/Berlin: diaphanes 2001, S. 23–32.

Agamben, Giorgio: »Noten zur Geste.« In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Berlin: diaphanes 2001, S. 47–56.

Ahlberg, Gudrun: *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art. Figures*. Göteborg: Paul Aströms 1971.

Alexiou, Margaret: *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1974.

Andrews, William: »Going Beyond the Heap of Broken Images: *Kein Licht II*.« Tokyo Stages https://tokyostages.wordpress.com/2012/12/10 10.12.2012 [Zugriff am 1.2.2020].

Annuß, Evelyn: »Szenen des Banopticons.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 328–347.

Annuß, Evelyn: »Flache Figuren – Kollektive Körper.« In: Vogel, Juliane/Eder, Thomas (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Paderborn: Fink 2010, S. 49–69.

Annuß, Evelyn: »Schiller *offshore*: über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*. Brüssel: Koninklije Vlaamse Academie van Belgie 2008, S. 29–42.

Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005.

Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press 1958.

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper 2015.

Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hgg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2002.

Aristoteles: *Rhetorik*. Übers.u. hgg. v. Heinrich Knebel. Stuttgart: Balz 1813.

Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*. Brüssel: Koninklije Vlaamse Academie van Belgie 2008.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London/New York: Routledge 1999.

Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

Bacon, Helen H.: *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press 1961.

Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: S. Fischer 1904.

Bakewell, Geoffrey W.: *Aeschylus's Suppliant Women. The Tragedy of Immigration*. Madison: The University of Wisconsin Press 2013.

Bal, Mieke: *Lexikon der Kulturanalyse*. Übers. v. Brita Pohl. Wien: Turia + Kant 2016.

Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2002.

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press 2007.

Bartens, Daniela: »Vom Lautwerden der Stille. Umwege zu Elfriede Jelineks Haider-Österreich in *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen*.« In: *Austriaca* 53 (2002), S. 114–139.

Behrendt, Hans-Joachim: »›iustitia prohibitoria.‹ Das väterliche Gesetz und die ödipale Szene. Ein Kommentar zu Pierre Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*.« In: *Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis* XXIII (2008), Ergänzung zu Heft 1/2, S. E1–E25.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Sieben Bände (in 14 Teilbänden). Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991–2015.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften* V.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften* V.2. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: »Zu Pioniere in Ingolstadt.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften* IV.2. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 1028–1029.

Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften* I.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 203–430.

Benjamin, Walter: »Die Dialektik im Stillstande (Anmerkungen zu *Über den Begriff der Geschichte*).« In: Ders.: *Gesammelte Schriften* I.3. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 1236.

Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften* II.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 140–157.

Benjamin, Walter: »Programm eines proletarischen Kindertheaters.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften* II.2. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 763–768.

Benjamin, Walter: »Einbahnstraße.« In: Derselbe: *Gesammelte Schriften* IV.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 83–148.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* VI (1938–1940). Hgg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe* V (1935–1937). Hgg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.

Benjamin, Walter: »Bert Brecht.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 9–16.

Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <1>.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 17–29.

Benjamin, Walter: »Studien zur Theorie des epischen Theaters.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 30–31.

Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 32–39.

Benjamin, Walter: »Aus dem Brecht-Kommentar.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 40–44.

Benjamin, Walter: »Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf. Zur Uraufführung von acht Einaktern Brechts.« In: Ders.: *Versuche über Brecht*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 49–53.

Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham/London: Duke University Press 2010.

Bergson, Henri: *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948.

Bering, Robert/Schedlich, Claudia/Zurek, Gisela: »Psychotraumatologie und PTBS.« In: *DNP* 17 (2016), S. 40–50.

Berka, Sigrid: »Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.« In: *Modern Austrian Literature* 26 (1993), S. 127–155.

Bernhard, Thomas: »Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?« In: Ders.: *Erzählungen. Kurzprosa. Werke* 14. Hgg. v. Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 35–42.

Biebuycj, Benjamin/Martens, Gunther: »Metonymia in memoriam. Die Figürlichkeit inszenierter Vergessens- und Erinnerungsdiskurse bei Günter Grass und Elfriede Jelinek.« In: De Winde, Arne/Gilleir, Anke (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach* 1989. Amsterdam/New York: Rodopi 2008, S. 243–272.

Bierl, Anton: »Tragödie als Spiel und das Satyrspiel.« In: Sánchez de Morillo, José/Thurner, Martin (Hg.): *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten und Musik* 3 (2006), S. 111–138.

Bierl, Anton: *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalluslieder fr.* 851 PMG. München/Leipzig: Saur 2001.

Bizumic, Boris: *Ethnocentricsm. Integrated Perspectives*. London: Routledge 2018.

Blaschke, Gerald/Ferrin, Nino/Schinkel, Sebastian: »Gesten und Erfahrungsräume. Beispiele aus einem ethnographischen Forschungsprojekt zu den Untersuchungsfeldern Familie, Peer-Kultur und Mediennutzung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink 2010, S. 298–316.

Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.

Böhme, Hartmut: »Götter, Gräber und Menschen in der ›Antigone‹.« In: Greve, Gisela (Hg.): *Sophokles. Antigone*. Tübingen: Kimmerle 2002, S. 93–124.

Bonaparte, Marie: *Über die Symbolik der Kopftrophäen. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig et al.: Psychoanalytischer Verlag 1928.

Borst, Arno: »Barbaren. Geschichte eines europäischen Schlagworts.« In: Ders.: *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*. München/Zürich: Piper 1992, S. 19–31.

Braidotti, Rosi: *Posthuman Feminism*. Cambridge: Polity Press 2021.

Braidotti, Rosi: *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press 2019.

Brandl-Risi, Bettina: »Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum.« In: Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst.* Bielefeld: transcript 2012, S. 73–90.

Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolt Brechts.* 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988–1998.

Bremmer, Jan: »Transvestite Dionysos.« In: Padilla, Mark William (Hg.): *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*. Lewisburg: Bucknell University Press 2003, S. 183–200.

Brickner, Irene: »Kriterienliste für Promi-Einbürgerungen bleibt Amtsgeheimnis.« In: *Der Standard*, 16.6.2014.

Brown, Laura S.: »Not Outside the Range. One Feminist Perspective on Psychic Trauma.« In: *Psychoanalysis, Culture and Trauma* 48/1 (1991), S. 119–133.

Brubaker, Rogers: *Ethnizität ohne Gruppen.* Hamburg: Hamburger Edition 2007.

Burian, Peter: »Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy.« In: *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik.* Wien: Böhlau 1974, S. 5–14.

Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge et al.: Harvard University Press 2015.

Butler, Judith: *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod.* Übers. v. Reiner Ansén. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.

Butler, Judith: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge 1997.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.« In: *Theatre Journal* 40/4 (1988), S. 519–531.

Buxton, Richard G. A.: »Bafflement in Greek Tragedy.« In : *Mètis : Anthropologie des mondes grecs anciens* 3/1-2 (1988), S. 41–51.

Carasthatis, Anna: *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons*. Lincoln: University of Nebraska Press 2016.

Catoni, Maria Luisa: *Schemata: Communicazione non verbale nella Grecia antica.* Pisa: Edizioni della Normale 2005.

Chapman, G. A. H.: »Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes.« In: *Athens Journal of Philology* 106 (1983), S. 1–23.

Chaston, Colleen: *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking.* Leiden/Boston: Brill 2010.

Cicero, Marcus Tullius: *De Legibus/Über die Gesetze: Paradoxa Stoicorum/Stoische Paradoxien.* Lateinisch – Deutsch. Hgg. u. übers. v. Rainer Nickel. Berlin: Akademie Verlag 2011.

Coldstream, John Nicholas: *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*. London: Methuen 1968.

Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press 2010.

Cortese, Roberta: »Schleefs Sportstück-Inszenierung – Ein Probenbericht.« In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: »Ich will kein Theater«: mediale Überschreitungen.* Wien: Praesens 2007, S. 127–130.

Costa, Béatrice/Schenkermayr, Christian: »›... ein Lachen, das mit der Erkenntnis der eigenen Ohnmacht einhergeht.‹« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_Costa_Mailwechsel.pdf [Zugriff am 16.12.2020].

Crenshaw, Kimberlé: »Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.« In: *Standford Law Review* 43/6 (1991), S. 1241–1299.

Csapo, Eric: »Performing Comedy in the Fifth through Early Third Centuries.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford/New York: Oxford University Press 2014, S. 50–69.

Csapo, Eric/Slater, William J.: *The Context of Ancient Drama.* Ann Arbor: University of Michigan Press 1995.

Cvetkovich, Ann: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press 2003.

Dahlvik, Julia/Reinprecht, Christoph: »Asyl als Widerspruch – vom Menschenrecht zum Auserwählten?« In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. *Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2014–2015. Wien: Praesens 2015, S. 43–54.

Danforth, Loring: *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton: Princeton University Press 1982.

Darian, Veronika/de Smit, Peer (Hg.): *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven.* Berlin: Neofelis 2020.

Darian, Veronika/de Smit, Peer: »Gesten und Forschung – Praktiken und Perspektiven. Eine Einführung.« In: Dies. (Hg.): *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven.* Berlin: Neofelis 2020, S. 9–31.

Darian, Veronika (Hg.): *Verhaltene Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste.* Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009.

Degner, Uta/Gürtler, Christa: »Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek.« In: Gür-

tler, Christa/Hausbacher, Eva (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript 2015, S. 97–116.

Degner, Uta: »Mythendekonstruktion.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 41–46.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Übers. v. Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Leipzig: Merve 1992.

Devereux, Georges (Hg.): *Psychoanalysis and the Occult*. New York: International Universities Press 1970.

Dingel, Joachim: »Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie.« In: Jens, Walter (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: Fink 1971, S. 347–367.

Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London : Routledge 1966.

Dubois, Dominique Albert/Rivat, Jean- Michel : *Voyage voyage*. Gesungen von Desireless, CBS Records, 1986.

Earp, Frank Russell: »The Date of the Supplices of Aeschylus.« In: *Greece and Rome* 22 (1953), S. 118–123.

Easterling, Patricia E.: »A Show for Dionysus.« In: Dies. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge : Cambridge University Press 1997, S. 36–53.

Effenterre, Henri van/Effenterre, Micheline van : »Le côntrole des étransgers dans la cité grecque.« In: Thür, Gerhard et al. (Hg.): *Symposion 1988: Voträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*. Köln, Böhlau 1990, S. 251–259.

Eggers, Katrin/Grüny, Christian (Hg.): *Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven*. München/Basel: Fink 2018.

Felbeck, Friederike: »Home- Zone- Bewohner unter sich.« https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10741:die-schutzbefohlenen-am-theater-oberhausen-zaehmt-peter-carp-elfriede-jelineks-leidenschaftliche-fluechtlingsklage&catid=38&Itemid=40 3.2.2016 [Zugriff am 6.3.2019].

Felber, Silke: »Versuche über die Geste. Benjamin und Brecht revisited.« In: Haberpeuntner, Birgit/Konrad, Melanie/Schulte, Christian (Hg.): *Gesten – Schwellen – Übergänge. Anschlüsse an Walter Benjamin*. Berlin: Vorwerk 8 (im Erscheinen).

Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Tübingen: Narr 2020.

Felber, Silke: »Inmitten von Satyrn, Boten und lebenden Toten. Tragische Figurationen der Durchquerung.« In: Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Tübingen: Narr 2020, S. 33–44.

Felber, Silke: »Am Königsweg.« In: Biger-Marschall, Ingrid/Marschall, Brigitte (Hg.): *Lexikon der deutschsprachigen und internationalen Dramatik. Bd. 23*. Stuttgart: Hiersemann 2019, S. 49–50.

Felber, Silke: »Blind vor Hass. Elfriede Jelineks *Ödipus*-Fortschreibung *Am Königsweg*.« In: Brokoff, Jürgen/Walter-Jochum, Robert (Hg.): *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte*. Bielefeld: transcript 2019, S. 343–354.

Felber, Silke: »Schiff. Bruch. Erleiden. Eine Bilderreise von Aischylos über Elfriede Jelinek zu Michael Thalheimer.« In: Felber, Silke/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Das Meer im Blick. Betrachtungen der performativen Künste und der Literatur*. Rom: Artemide 2018, S. 99–109.

Felber, Silke: »Im Namen des Vaters. Herakles' Erbe und Jelineks *Wut*.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2016–2017*. Wien: Praesens 2017, S. 43–58.

Felber, Silke: »Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*.« In: Janke, Pia/Jezierska, Agnieszka/Szczepaniak, Monika (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017, S. 63–71.

Felber, Silke: »(Re-)Visionen des Heroischen. Elfriede Jelineks *Iphigenie*-Fortschreibung im Kontext von Flucht- und Migrationskatastrophen.« In: *helden. heroes. héros. Ejournal zu Kulturen des Heroischen* 5.1. 2017. https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2017/01/02, S. 11–19.

Felber, Silke: »(Un)making Boundaries. Representing Elfriede Jelinek's *Charges (the Supplicants)*.« In: Sharifi, Azadeh/Wilmer, Steven Elliot (Hg.): *Theatre and Statelessness* https://www.critical-stages.org/14/unmaking-boundaries-representing-elfriede-jelineks-charges-the-supplicants/ [Zugriff am 11.3.2019] (= Critical Stages 14/2016).

Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016.

Felber, Silke: »(M)ODE an die Geschlechter. Ökonomie des (Cross-)Dressings in Elfriede Jelineks *Die Straße, Die Stadt, Der Überfall*.« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 74–87.

Felber, Silke: »›Auf Verschwundenen stehend, läuft uns unser Leben voraus.‹ Zur ästhetischen und politischen Dimension des Alter(n)s in Elfriede Jelineks und Franz Schuberts *Winterreise*.« In: *Limbus. Australian Yearbook of*

German Literary and Cultural Studies 8: *Ageing/Altern*. Freiburg et al.: Rombach 2015, S. 49–66.

Felber, Silke: »Gemeinschaftsmahl? War einmal. Brüchige (Tisch-)Ordnungen in gegenwärtigen österreichischen Theatertexten.« In: *Germanica* 57 (2015), S. 175–191.

Felber, Silke/Kovacs, Teresa: »Schwarm und Schwelle. Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*.« In: *Transit* 10/1 (2015) http://transit.berkeley.edu/2015/felber_kovacs/ [Zugriff am 20.10.2018].

Felber, Silke: »›E'onesto sporcare il proprio nido?‹ Zur Wahrnehmung der Österreichkritik Jelineks in Italien.« https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/stigmatisierung/silke-felber/ 28.11.2013 [Zugriff am 1.9.2020].

Felber, Silke: »Provokationen. Zur Funktion der Klage in Elfriede Jelineks Tragödienfortschreibungen.« In: Degner, Uta/Gürtler, Christa (Hg.): *Elfriede Jelinek im literarischen Feld – Positionierungen, Provokationen, Polemiken*. Berlin/New York: de Gruyter 2021, S. 219–230.

Festival Theater der Welt (Hg.): Programmheft zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (Regie: Nicolas Stemann), Mannheim/Thalia Theater Hamburg, Premiere: 23.5.2014.

Finney, Gail: »Komödie und Obszönität. Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud.« In: *The German Quarterly* 70/1 (1997), S. 27–38.

Finney, Gail/Pełka, Artur: »Komik, Körper und Subversion – Psychoanalytische Zugänge zu Jelineks Werk.« In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens 2020, S. 317–323.

Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink 2010.

Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph: »Gesten. Zur Einleitung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink 2010, S. 9–17.

Fischer-Lichte, Erika: »Gesten im Theater. Zur transformativen Kraft der Geste.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink 2010, S. 208–224.

Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2016–2017*. Wien: Praesens 2017.

Fleig, Anne: »Zitierte Autorität – Zur Reflexion von Autorschaft in *Rosamunde*, *Ulrike Maria Stuart* und den Sekundärdramen.« In: Klein, Delphine/Vennemann, Aline (Hg.): *»Machen Sie, was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*. Wien: Praesens 2017, S. 148–169.

Fliedl, Konstanze: »Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten.« In: Bähr, Christine/Schößler, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript 2009, S. 313–331.

Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann 1991.

Fögen, Marie Theres: *Das Lied vom Gesetz*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2007.

Foley, Helene: »Generic Boundaries in Fifth-Century Athens.« In: Revermann, Martin/Wilson, Peter (Hg.): *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 15–33.

Foley, Helene: *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press 2001.

Foley, Helene: »The ›Female Intruder‹ Reconsidered: Women in Aristopahnes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*.« In: *Classical Philology* 77 (1982), S. 1–21.

Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen*. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Martin Saar. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015.

Foucault, Michel: »Die Heterotopien.« In: Ders.: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 7–22.

Fowler-Hughes, Barbara: »Aeschylus' Imagery.« In: *Classica et Mediaevalia* 28 (1967), S. 1–74.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Hgg. v. Anna Freud. Frankfurt a.M.: Fischer 1987.

Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln et al.: Böhlau 2001.

Galiani, Abbé: *Briefe an Madame d'Epinay und andere Freunde in Paris (1769–1781)*. München: Kösel 1970.

Garland-Thomson, Rosemary: »Introduction. From Wonder to Error – A Geneology of Freak Discourse in Modernity.« In: Dies. (Hg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York/London: New York University Press 1996, S. 1–22.

Garland, Robert: *The Greek Way of Death*. London: Bristol Classical Press 2001.

Garland, Robert: »The Well-Ordered Corpse. An Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation.« In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36 (1989), S. 1–15.

Garvie, Alexander F.: *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press 1969.

Gebauer, Gunter: »Die Geste als Vermittlung von Allgemeinheit und Ich.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink 2010, S. 317–326.

Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg: »Einleitung.« In: Dies. (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript 2008, S. 7–9.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

Gianvittorio, Laura (Hg.): *Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*. Pisa/Rom: Fabrizio Serra 2017.

Gierometta, Anna: *Beziehungsdrama: österreichische Medien und die Darstellung von Gewalt gegen Frauen**. MA-Arbeit Univ. Wien 2021

Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Ostfildern: Patmos 2012.

Gödde, Susanne: »Asyl als Übergang. Transiträume in der griechischen Tragödie.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 26–48.

Gödde, Susanne: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' ›Hiketiden‹*. Münster: Aschendorff Verlag 2000.

Golder, Herbert: »Visual Meaning in Greek Drama: Sophocles' *Ajax* and the Art of Dying.« In: Poyatos, Fernando (Hg.): *Advances in Nonverbal Communication. Sociocultural, Clinical, Esthetic, and Literary Perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Comp. 1992, S. 323–360.

Goppelsröder, Fabian/Hildebrandt, Toni/Richtmeyer, Ulrich: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: transcript 2014.

Goppelsröder, Fabian/Richtmeyer, Ulrich: »Vorwort.« In: Goppelsröder, Fabian/Hildebrandt, Toni/Richtmeyer, Ulrich: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: transcript 2014, S. 7–13.

Görling, Reinhold/Skrandies, Timo/Trinkaus, Stephan (Hg.): *Geste. Bewegung zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: transcript 2009.

Green, J. Richard: »Towards a Reconstruction of Performance Style.« In: Easterling, Pat/Hall, Edith (Hg.): *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 93–126.

Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory: »An Inventory of Shimmers.« In: Dies. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 1–25.

Grethlein, Jonas: *Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008.

Greven, Ludwig: »Hamburger Asyl-Theater.« In: *Die Zeit*, 15.9.2014.

Griffith, Mark: *Greek Satyr Play. Five Studies*. Berkeley: California Classical Studies 2015.

Griffith, Mark: »Satyr Play and Tragedy, Face to Face.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context.* Oxford: Oxford University Press 2010, S. 47–64.

Gruber, Charlotte: The Other Antigone[s]: Spotting the Différance in Contemporary Tragedy. Diss. Univ. Gent 2016.

Guggisberg, Peter: *Das Satyrspiel.* Diss. Univ. Zürich 1947.

Gundersen, Arnold: »What Did They Know and When?« In: Caldicott, Helen (Hg.): *Crisis Without End: The Medical and Ecological Consequences of the Fukushima Nuclear Catastophe.* New York: The New York Press 2014, S. 139–146.

Gürtler, Christa: »Forschung.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch.* Stuttgart: Metzler 2013, S. 356–366.

Hall, Edith: »Materialisms Old and New.« In: Telò, Mario/Mueller, Melissa (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides.* London: Bloomsbury 2020, S. 203–217.

Hall, Edith: *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun.* Oxford/New York: Oxford University Press 2010.

Hall, Edith: »Tragic Theater. Demetrios' Rolls and Dionysus' Other Woman.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context.* Oxford: Oxford University Press 2010, S. 159–180.

Halliwell, Stephen: *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity.* Cambridge: Cambridge University Press 2008.

Hall, Edith: *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society.* Oxford: Oxford University Press 2006.

Hall, Edith: *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy.* Oxford: Clarendon Press 1991.

Hanink, Johanna: »Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy.* Oxford/New York: Oxford University Press 2014, S. 258–277.

Haß, Ulrike: »Palimpseste für ein Theater der Gegenwart.« In: Felber, Silke/Hippesroither, Wera (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart.* Tübingen: Narr 2020, S. 15–32.

Haß, Ulrike/Meister, Monika: »Das Komische in der Präsenz der Szene. Komik, Figuration und Körperlichkeit bei Elfriede Jelinek. E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Haß-Meister_.pdf [Zugriff am 2.10.2020].

Haß, Ulrike/Meister, Monika: »›Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?‹ E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika

Meister.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015, S. 112–118.

Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 62–68.

Haß, Ulrike: »*Bambiland*. Mediale Historiographien.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2010. Wien: Praesens 2010, S. 241–256.

Haß, Ulrike: »Chorkörper, Dingkörper. Vom Geist der Droge. *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek und Einar Schleefs Theater des Chores.« In: *Kaleidoskopien* 3 (2000), S. 151–161.

Haß, Ulrike: »›Sinn egal. Körper zwecklos.‹ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anläßlich Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*.« In: *Text + Kritik* 117 (1999), S. 51–62.

Haug, Annette: *Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

Hayer, Björn: »Die Farben eines schwarzen Bildes. Zur österreichischen Erstaufführung von *Die Schutzbefohlenen* am Burgtheater. Michael Thalheimer im Gespräch mit Björn Hayer.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2014–2015. Wien: Praesens 2015, S. 72–80.

Heath-Kelly, Charlotte/Jarvis, Lee: »Affecting Terrorism. Laughter, Lamentation and Detestation as Drives to Terrorism Knowledge.« In: *International Political Sociology* 11 (2017), S. 239–256.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Die konkrete Entwicklung der dramatischen Poesie und ihrer Arten.« In: Ders.: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke in 20 Bänden. Bd.* 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Hgg. v. Eva Moldenhauer und Karl M. Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 538–574.

Heeg, Günther: *Das transkulturelle Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2017.

Heeg, Günther: »Tragik.« In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 388–394.

Helfer, Viktoria: »(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*.« In: Zittel, Claus/Holona, Marian (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn* 2005. Bern: Peter Lang 2008, S. 315–330.

Henderson, Jeffrey: »Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford/New York: Oxford University Press 2014, S. 181–198.

Higgins, Reynold Alleyne: *Greek Terracottos*. London: Methuen 1967.

Hill Collins, Patricia: *Intersectionality*. Cambridge: Malden 2016.
Hirschauer, Stefan: »Un/Doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.« In: *Zeitschrift für Soziologie* 43/3 (2014), S. 170–191.
Hochholdinger-Reiterer, Beate: »Spricht wer? Zwischenbilanz textanalytischer Annäherungen.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015, S. 98–111.
Hodne, Lasse: »Winckelmann's Apollo and the Physiognomy of Race.« In: *Nordic Journal of Aesthetics* 29/59 (2020), S. 6–35.
Hoffmann, Yasmin: »*Sujet impossible* suivi de *Ich will seicht sein* et d'un entretien avec Elfriede Jelinek.« In: *Germanica* 18 (1996), S. 153–175.
Holland, Jack: »From September 11th, 2001, to 9/11: From Void to Crisis.« In: *International Political Sociology* 3/3 (2009), S. 275–292.
Holst-Warhaft, Gail: *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature*. New York/London: Routledge 1995.
Homer: *Ilias*. Übers. v. Hans Rupé. Berlin: Akademie Verlag 2013.
Horn, Eva: »Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Einleitung.« In: Gisi, Lucas Marco/Horn, Eva (Hg.): *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–27.
Hughes, Alan: *Performing Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
Hughes, Alan: »The Costumes of Old and Middle Comedy.« In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 49/1 (2006), S. 39–68.
Hyun-Kang, Kim: »Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin.« In: Richtmeyer, Ulrich et al. (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: transcript 2014, S. 107–126.
IAEA: *The Fukushima Daiichi Accident*. 2015.
https://www-pub.iaea.org/MTCD/Publications/PDF/Pub1710-ReportByTheDG-Web.pdf [Zugriff am 20.3.2023].
Irigaray, Luce: »Die ewige Ironie des Gemeinwesens.« In: Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Übers. v. Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 266–281.
Ishino, Mika/Stam, Gale: »Introduction.« In: Dies. (Hg.): *Integrating Gestures. The Interdisciplinary Nature of Gesture*. Amsterdam: Benjamins 2011, S. 3–13.
Jaeger, Dagmar: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007.
Jäkel, Angelika: *Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur*. Tübingen/Wien: Wasmuth 2013.

Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien.* Wien: Praesens 2020.

Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision.* Wien: Praesens 2015.

Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. 2 Bände.* Wien: Praesens 2014.

Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2013.

Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010.

Janke, Pia: »›Herrschsucht? Ja, haben wir!‹ Die Täter in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 239–277.

Janke, Pia: *Literaturnobelpreis. Elfriede Jelinek.* Wien: Praesens 2005.

Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek.* Stuttgart: Metzler 1995.

Jendza, Craig Timothy: *Euripidean Paracomedy.* Diss. Ohio State University 2013.

Jendza, Craig: *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy.* Oxford/New York: Oxford University Press 2020.

Jezierska, Agnieszka/Meister, Monika: »Vom Ort des Sprechens – *Über Tiere* im Theater.« https://jelinekgender.univie.ac.at/koerper/jezierska-meister-ort-des-sprechens/, 21.1.2017 [Zugriff am 20.10.2018].

Jezierska, Agnieszka: »Das ambivalente Wort in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* von Elfriede Jelinek.« In: Holona, Marian/Zittel, Claus (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung.* Bern et al.: Peter Lang 2008, S. 279–302.

Jirku, Brigitte E.: »Wut-Räume in der Schrift: *Die Schutzbefohlenen.*« In: Szczepaniak, Monika/Jezierska, Agnieszka/Janke, Pia (Hg.): *Jelineks Räume.* Wien: Praesens 2017, S. 89–101.

Joerden, Klaus: »Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen.« In: Jens, Walter (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie.* München: Fink 1971, S. 369–412.

Johnson, Sharon L.: *Therapist's Guide to Posttraumatic Stress Disorder Intervention.* Amsterdam/Boston: Academic Press 2009.

Johnston, Sarah Iles: *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greek.* Berkeley: University of California Press 1999.

Jürs-Munby, Karen: »Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_-_Jürs-Munby-Beitrag.pdf [Zugriff am 18.1.2021].

Jürs-Munby, Karen: »Inszenierungsformen.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch.* Stuttgart: Metzler 2013, S. 324–334.

Jüthner, Julius: *Hellenen und Barbaren. Aus der Geschichte des Nationalbewusstseins.* Leipzig: Dieterich 1923.

Kallin, Britta: »Jörg Haider as a Contemporary Orestes. Aischylos's *Oresteia* in Elfriede Jelinek's *Das Lebewohl.*« In: *Seminar* 4/2003, S. 329–349.

Kecht, Maria-Regina: »Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *»Die endlose Unschuldigkeit.« Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 194–213.

Kendon, Adam: *Gesture. Visible Action as Utterance.* Cambridge: Cambridge University Press 2004.

Kerkhecker, Arndt: »Furcht und Mitleid.« In: *Rheinisches Museum für Philologie* 134 (1991), S. 288–310.

Kien, David: *»Say It Loud and Say It Clear.« Refugee Protest Camp* Vienna – *Zeugnisse eines Aufstands.* Wien: Mandelbaum 2017.

Kirkpatrick, Jennet/Dunn, Francis : »Heracles, Cercopes, and Paracomedy.« In: TAPA 132 (2002), S. 29–61.

Klein, Delphine/Vennemann, Aline: »Einleitung.« In: Dies. (Hg.): *»Machen Sie, was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks.* Wien: Praesens 2017, S. 8–19.

Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz.* Berlin/Boston: de Gruyter 2015.

Kloss, Gerrit: *Erscheinungsformen komischen Sprechens.* Berlin/New York: de Gruyter 2001.

Knef, Hildegard: »Werden Wolken alt?« https://www.hildegardknef.de/Texte/werdenwolkenalt.htm [Zugriff am 28.3.2023].

Knox, Bernard: »Euripidean Comedy.« In: Ders.: *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre.* Baltimore: John Hopkins University Press 1979, S. 250–274.

Koberg, Roland: »Die Bühne ist ein klaustrophobischer Raum. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im E-Mail-Austausch mit dem Dramaturgen Roland Koberg.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »FaustIn and out.«* Schauspielhaus Zürich: 2012.

Koberg, Roland/Mayer, Verena: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Koelbl, Herlinde: »Elfriede Jelinek.« In: Dies.: *Im Schreiben zuhaus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche.* München: Knesebeck 1998, S. 64–67.

Kolesch, Doris: »Die Geste der Berührung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis.* München: Fink 2010, S. 225–241.

Kormann, Eva: »Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks *Bambiland.*« In: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution.* Bielefeld: transcript 2009, S. 343–356.

Kossatz-Deichmann, Anneliese: »Das griechische Theaterkostüm unter besonderer Berücksichtigung der Maske.« In: Zimmermann, Bernhard/Rengakos, Antonios (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Bd. II: Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit.* München: Beck 2014, S. 894–905.

Kovacs, George A.: »Stringed Instruments in Fifth-Century Drama.« In: *Mnemosyne Supplements* 353 (2013), S. 477–500.

Kovacs, Teresa/Pewny, Katharina: »Travelling Concepts, Travelling Theatre? Transcultural Translations of Performance in Wunderbaum's *Looking for Paul.*« In: Kovacs, Teresa/Nonoa, Koku G. (Hg.): *Postdramatic Theatre as Transcultural Theatre. A Transcultural Approach.* Tübingen: Narr 2018, S. 71–86.

Kovacs, Teresa: »Criticizing ›Americanness‹, Criticizing ›Austrianness‹. Paul McCarthy, Mike Kelley, Elfriede Jelinek.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg.): *JELINEK [JAHR]BUCH 2016–2017.* Wien: Praesens 2017, S. 187–202.

Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas.* Bielefeld: transcript 2016.

Kovacs, Teresa: »›… die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreisen‹ – Elfriede Jelinek queert Lessing und Goethe.« In: *Aussiger Beiträge* 10 (2016), S. 81–97.

Kovacs, Teresa/Meister, Monika: »Fläche und Tiefenstruktur. Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise.*« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *»Postdramatik«. Reflexion und Revision.* Wien: Praesens 2015, S. 119–129.

Kovacs, Teresa: »›Nimm hin und iß mein Fleisch.‹ Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel).*« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *»Die endlose Unschuldigkeit.« Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 289–311.

Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Physik der Medialität.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme.« In: Grube, Gernot/Kogge, Werner/

Krämer, Sybille (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 11–36.

Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (Hg.): »Vorwort.« In: Dies.: *Re/Produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript 2017, S. 9–11.

Kuba, Alexander: »Geste/Gestus.« In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Weimar 2014, S. 136–142.

Kuipers, Giselinde: »›Where Was King Kong When We Needed Him?‹ Public Discourse, Digital Desaster Jokes and the Function of Laughter after 9/11.« In: *Journal of American Culture* 28/1 (2005), S. 70–84.

Kurtz, Donna C.: »Vases for the Dead, an Attic Selection.« In: Brijder, H. (Hg.): *Ancient Greek and Related Pottery*. Amsterdam: Allard Pierson Museum 1984, S. 314–328.

Kurtz, Donna C./Boardman, John: *Greek Burial Costums*. London: Thames and Hudson 1971.

Landfester, Manfred: »Geschichte der griechischen Komödie.« In: Seeck, Gustav Adolf: *Das griechische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, S. 354–400.

Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993.

Latour, Bruno: *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge : Harvard University Press 2004.

Lecerf, Christine : »Elfriede Jelinek : ›J'ai été à l'ecole de la destruction.‹« In: *Télérama*, 23.2.2005.

Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater. Lektionen* VIII. Freiburg: Rombach 1998.

Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2013.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Berlin: Verlag der Autoren 1999.

Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991.

Leisch, Tina: »Schutzbefohlene, die sich in Traiskirchen kennen gelernt haben, performen Jelineks Schutzbefohlene.« https://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-die-sich-in-traiskirchen-kennen-gelernt-haben-performen-jelineks-schutzbefohlene/ 1.10.2015 [Zugriff am 6.3.2019].

Lengiewicz, Adam: »Taube.« In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 440–441.

Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie.* Freiburg/München: Alber 1983.

Levine, Peter: *Sprache ohne Worte. Wie unser Körper Trauma verarbeitet und uns in die innere Balance zurückführt.* München: Kösel 2011.

Levine, Peter: *Trainingsmanual zur Weiterbildung in der körperorientierten Traumaarbeit Somatic Experiencing.* Murnau: Akademie für somatische Integration 2006.

LiPuma, Edward: *The Gift of Kinship. Structure and Practice in Maring Social Organisation.* Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1988.

Lissarrague, François: »From Flat Page to the Volume of the Pot.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context.* Oxford: Oxford University Press 2010, S. 33–46.

Llewellyn-Jones, Lloyd: »Body Language and the Female Role-Player in Greek Tragedy and Japanese Kabuki Theatre.« In: Cairns, Douglas L. (Hg.): *Body Language in the Greek and Roman Worlds.* Swansea/Wales: Classical Press of Wales 2005, S. 73–105.

Lochte, Julia: »Totschweigen oder die Kunst des Berichtens. Zu Jossi Wielers Uraufführungsinszenierung von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* an den Münchner Kammerspielen.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *»Die endlose Unschuldigkeit.« Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 411–425.

Losemann, Volker: »Barbaren.« https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/barbaren-e212470?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=barbaren [Zugriff am 19.2.2019] (= Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike).

Lücke, Bärbel: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu »Die Kontrakte des Kaufmanns«, »Über Tiere«, »Kein Licht«, »Die Schutzbefohlenen.«* Wien: Praesens 2017.

Lücke, Bärbel: »Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2010, S. 33–98.

Lücke, Bärbel: »Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefs Area 7)* zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart.*« In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: »Ich will kein Theater«: mediale Überschreitungen.* Wien: Praesens 2007, S. 61–85.

Lücke, Bärbel: »Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks *Bambiland und zwei Monologe.* Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse.« In: *Weimarer Beiträge* 3/2004, S. 362–381.

Lücke, Bärbel: »Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay.« In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 229–271.

Lukrez: *Von der Natur/De rerum natura*. Hgg. v. Hermann Diels. Berlin: Hofenberg 2013.

Lux, Joachim: »Was fallen kann, das wird auch fallen.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk.«* Burgtheater Wien: 2003.

Männlein-Robert, Irmgard: »Poetik: Komödie und Tragödie (VII 796e–817e).« In: Horn, Christoph (Hg.): *Platon Gesetze – Nomoi*. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 123–141.

Manola, Franz: »Die Sprache ist ein Werkstück.« http://newsv1.orf.at/061020-5088/ [Zugriff am 18.1.2021].

Manoschek, Walter (Hg.): *Der Fall Rechnitz. Das Massaker an Juden im März 1945. Mit einem Text von Elfriede Jelinek: »Im Zweifelsfalle.«* Wien: Braumüller 2009.

March, Jennifer: »Euripides *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings.« In: *BICS* 36 (1989), S. 33–65.

Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press 2002.

Mastronarde, Donald J.: *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2010.

Mathä, Johannes: *Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Diplomarbeit, Universität Wien 2011.

Medda, Enrico/Mirto, Maria Serena/Pattoni, Pia (Hg.): *Κωμωιδοτραγωιδια: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.* Pisa: Edizioni della Normale 2006.

Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Beck 1988.

Meister, Monika/Lodes, Birgit: »Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks *Winterreise*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *»Postdramatik«. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015, S. 263–271.

Meister, Monika: »Theaterästhetik. Bezüge zur Theatertradition.« In: Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 68–73.

Meister, Monika: »Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): *»Die endlose Unschuldigkeit.« Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel).«* Wien: Praesens 2010, S. 278–288.

Menke, Bettine: »Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aitologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins.« In:

Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden.* Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 203–241.

Menke, Bettine: *Einfälle, Zufälle, Ausfälle. Der Witz der Sprache.* Paderborn: Fink 2021, S. 443–519.

Menke, Bettine: »Der janusköpfige Witz – ein ›doppelzüngiger Schelm, der gleichzeitig zweien Herren dient‹.« In: Dies.: Einfälle, Zufälle, Ausfälle. Der Witz der Sprache. Paderborn: Fink 2021, S. 443-–519.

Mennemeier, Franz Norbert: »Montage und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek.« In: Fritz, Horst (Hg.): *Montage in Theater und Film.* Tübingen: Francke 1993, S. 53–82.

Merthen, Claudia: *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jahrhundert v. Chr.* Diss. Universität Würzburg 2004.

Miles, Sarah N.: *Strattis, Tragedy and Comedy.* Unpublished dissertation, University of Nottingham 2009.

Miller, H. W.: »Comic Iteration in Aristophanes.« In: *AJPh* 66 (1945), S. 398–408.

Miller, H. W.: »Repetitions of Lines in Aristophanes.« In: *AJPh* 65 (1944), S. 26–36.

Mitchell, Lynette G.: »Greeks, Barbarians and Aeschylus' *Suppliants*.« In: *Greece and Rome* 53/2 (2006), S. 205–223.

Mitterbauer, Helga: »›Ihr Herrn, mir scheint, der Streit geht schon zu weit.‹ Performative Konstruktion von Blaspehmie am Beispiel von Oskar Panizzas *Liebeskonzil*.« In: Holzner, Johann/Neuhaus, Stefan (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 247–256.

Möseneder, Martina: *Sprache im Theater Elfriede Jelineks. Eine linguostilistische Untersuchung der Texte »Burgtheater«, »Stecken, Stab und Stangl« und »Das Werk«.* Magisterarbeit, Univ. Salzburg 2007.

Muecke, Frances: »›I Know You – By Your Rags.‹ Costume and Disguise in Fifth-century Drama.« In: *Antichthon* 16 (1982), S. 17–34.

Mueller, Melissa/Telò, Mario (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affects in Aeschylus, Sophocles, and Euripides.* London: Bloomsbury 2018.

Mueller, Melissa: *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy.* Chicago: The University of Chicago Press 2016.

Müller, Heiner: »Projektion 1975.« In: Ders.: *Die Gedichte. Werke* 1. Hgg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 199.

Müller-Schöll, Nikolaus: »Bertolt Brecht.« In: Lindner, Burkhardt: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: Metzler 2011, S. 77–91.

Nancy, Jean-Luc: *Die Ausdehnung der Seele: Texte zu Körper, Kunst und Tanz.* Zürich et al.: diaphanes 2010.

Nelson, Stephanie: *Aristophanes and His Tragic Muse: Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*. Leiden/Boston: Brill 2016.

Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar (Hg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

Neuner, Frank et al.: »Narrative Exposure Therapy for the Treatment of Traumatized Children and Adulescents (KIDNET): From Neuro-Cognitive Theory to Field Intervention.« In: *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America* 17 (2008), S. 641–664.

Neuner, Frank/Schauer, Maggie/Elbert, Thomas: »Narrative Exposition.« In: Maercker, Andreas (Hg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Heidelberg: Springer 2013, S. 327–350.

Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek, 27. Februar 2014*. http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/[Zugriff am 19.12.2018].

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. Stuttgart: Reclam 1988.

Noland, Carrie/Ness, Sally Ann (Hg.): *Migrations of Gesture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press 2008.

O'Connor, John Bartholomew: *Chapters in the History of Actors and Acting*. Chicago: University of Chicago Press 1908.

Opelt, Ilona/Speyer, Wolfgang: »Barbar I.« In: Klauser, Theodor et al. (Hg.): *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Supplement-Bd. I*. Stuttgart: Hiersemann 2001, Spalte 811–895.

Papadopoulou, Thalia: *Heracles and Euripidean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 2005.

Pełka, Artur: »Körper – Sport – Krieg.« In: Janke, Pia: *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 297–300.

Pełka, Artur/Wetzel, Michael: »Die Lust an der Unlust – Psychoanalytische Aspekte des Witzes bei Elfriede Jelinek.« In: Janke, Pia/Schenkermayr, Christian (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens 2020, S. 96–106.

Petrounias, Evangelos: *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976.

Pewny, Katharina/Gruber, Charlotte/Leenknegt, Simon/Van den Dries, Luk (Hg.): *Occupy Antigone. Tradition, Transition and Transformation in Performance*. Tübingen: Narr 2016.

Pewny, Katharina: »Elfriede Jelineks mehrfache Intermedialität oder: Desiderata der Jelinek-Forschung, etwa auf den Spuren von Plüsch-Teddybären.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *»Postdramatik«. Reflexion und Revision*. Wien: Praesens 2015, S. 242–254.

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2011.

Pewny, Katharina: »Die Ethik des Botenberichts (in Antike und Gegenwart).« In: *Forum Modernes Theater* 24/2 (2009), S. 151–165.

Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink 2000.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York: Routledge 1993.

Pickard-Cambridge, Arthur: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press 1988.

Plag, Hans/Rahn, Ewald/Ströhle, Andreas: »Der sich und Andere bemühende Mensch (neurotisches Handeln, Persönlichkeitsstörungen und Psychosomatik).« In: Dörner, Klaus et al. (Hg.): *Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie und Psychotherapie*. Köln: Psychiatrieverlag 2019, S. 425–492.

Platon: *Nomoi (De Legibus). Die Gesetze. Erstes Buch*. Übers. v. Franz Susemihl (Stuttgart 1862–63) https://www.opera-platonis.de/Nomoi.pdf [Zugriff am 8.12.2019].

Platon: *Symposion*. Griechisch–Deutsch. Übers. v. Rudolf Rufener, mit einer Einführung, Erläuterungen und Literaturhinweisen v. Thomas A. Szlezák. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002.

Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens (1941).« In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur*. Hgg. v. Günter Dux et al. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 290–304.

Plutarch: *Plutarchs ausgewählte Biographien: Solon*. Übers. v. Eduard Eyth. Stuttgart: Hoffmann 1857.

Polt-Heinzl, Evelyn: »Sticheln am Gewebe der Gesellschaft oder Variationen über die Legende von der individuellen Freiheit. Elfriede Jelineks *Nora*-Komplex.« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 88–97.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997.

Posner, Dassia N./Orenstein, Claudia/Bell, John (Hg.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. New York: Routledge 2014.

Prager, Julia: »Blöße-Geben. Postdramatische Spielformen der Exophonie in Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks Die Schutzbefohlenen und Rabih Mroués Riding on a Cloud.« In: Kovacs, Teresa/Nonoa K. (Hg.): *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater*. Tübingen=Forum Modernes Theater 2018, S. 254–273.

Pritchett, W. Kendrick: *The Greek State and War*. Berkeley/London: University of California Press 1985.

Rau, Peter: *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: C.H. Beck 1967.

Reiss, Allan L. et al.: »Anomalous Hypothalamic Responses to Humor in Cataplexy.« In: *PLoS one* 3/5 (2008), S. e2225-2225.

Revermann, Martin: *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press 2006.

Rokem, Freddie: *TheaterDenken. Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern*. Übers. v. Mayte Zimmermann. Berlin: Neofelis 2017.

Rokem, Freddie: »The Limits of Logic: Heidegger's and Brecht's Interpretations of *Antigone*.« In: Pewny, Katharina/Gruber, Charlotte/Leenknegt, Simon/Van den Dries, Luk (Hg.): *Occupy Antigone. Tradition, Transition and Transformation in Performance*. Tübingen: Narr 2016, S. 13–32.

Roselt, Jens: »Figur.« In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Weimar 2014, S. 107–111.

Rosen, Ralph M.: »Aristophanes, Old Comedy and Greek Tragedy.« In: Bushnell, Rebecca (Hg.): *The Blackwell Companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell 2006, S. 251–268.

Rosenthal, Gabriele: »Traumatische Familienvergangenheiten.« In: Dies. (Hg.): *Der Holocaust im Leben von drei Generationen*. Gießen: Psychosozial Verlag 1997, S. 35–50.

Rösler, Wolfgang: »Der Schluß der *Hiketiden* und die Danaiden-Trilogie des Aischylos.« 1993 https://www.rhm.uni-koeln.de/136/Roesler.pdf [Zugriff am 6.2.2019].

Ruch, Willibald/Hofmann, Jennifer: »Komik im Werk Elfriede Jelineks.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_-_Ruch-Hofmann.pdf [Zugriff am 19.10.2020].

Rügemer, Werner: *Colonia Corrupta. Globalisierung, Privatisierung und Korruption im Schatten des Kölner Klüngels*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2010.

Rusten, Jeffrey: »In Search of the Essence of Old Comedy: From Aristotle's Poetics to Zieliński, Cornford, and Beyond.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford/New York: Oxford University Press 2014, S. 33–50.

Sahlins, Marshall: »What Kinship Is (Part One).« In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17/1 (2011), S. 2–19.

Saletta, Ester: »Die Rezeption Ibsens in Jelineks Theaterstück *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*? Brüssel: Koninklije Vlaamse Academie van Belgie 2008, S. 233–240.

Sather, Clifford: »The One-Sided One. Iban Rice Myths, Agricultural Rituals and Notions of Ancestry.« In: *Contributions to Southeast Asian Ethnography* 10 (1993), S. 119–147.

Schadewaldt, Wolfgang: »Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes.« In: *Hermes* 83 (1955), S. 129–171.

Schauer, Markus: *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*. Tübingen: Narr 2002.

Scheftelowitz, Isidor: »Das Hörnermotiv in den Religionen.« In: *Archiv für Religionswissenschaften. Bd.* XV. Leipzig: 1912, S. 451–487.

Scheit, Gerhard: »Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel).« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 156–162.

Schenkermayr, Christian: »Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks.« In: Leyko, Malgorzata/Pełka, Artur/Prykowska-Michalak, Karolina (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fernwald: Litblockin 2009, S. 344–365 (auch einsehbar unter https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xende-des-mythos.pdf [Zugriff am 14.10.2020].

Scheufele, Bertram: *Sexueller Missbrauch – Mediendarstellung und Medienwirkung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.

Scheurer, Sigrid/Bielfeldt, Ruth: »Ichneutai.« In: Krumeich, Ralf/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 280–312.

Schiller, Friedrich: »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.« In: Ders.: *Theoretische Schriften*. Hgg. v. Rolf-Peter Janz, unter Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt a.M.: DKV 2008, S. 234–250.

Schleef, Einar: *Droge – Faust – Parsifal*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Schlesinger, Eilhard: *Die griechische Asylie*. Diss. Univ. Gießen 1933.

Schmidt-Dengler, Wendelin: »Jelineks Rhetorik.« In: Rétif, Françoise/Sonnleitner, Johann (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11–18.

Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: transcript 2010.

Schmitt, Arbogast (Hg.): *Aristoteles. Poetik. Übersetzung und Kommentar*. Berlin: Akademie Verlag 2011.

Schneider, Rebecca: »Opening Space in Time. Gestures of Re-Enactment and Pre-Enactment.« In: Czirak, Adam et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2019, S. 121–126.

Schneider, Rebecca: »That the Past May Yet Have Another Future. Gesture in the Times of Hands Up!« In: *Theatre Journal* 70/3 (2018), S. 285–306.

Schneider, Rebecca: »In Our Hands: An Ethics of Gestural Response-Ability. Rebecca Schneider in Conversation with Lucia Ruprecht.« In: *Performance Philosophy* 3/1 (2017), S. 108–125.

Schnyder, Bernadette: *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*. Tübingen: Narr 1995.

Schößler, Franziska: »Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente: Elfriede Jelineks Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* und Nicolas Stemanns Inszenierung.« In: Bloch, Natalie/Heimböckel, Dieter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier: WVT 2014, S. 73–84.

Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004.

Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz – Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*. Brüssel: Koninklije Vlaamse Academie van Belgie 2008, S. 59–69.

Schürmann, Inge: »Von der Bergung zur Ursachenforschung und Beweissicherung.« https://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/von-der-bergung-zur-ursachenforschung-und-beweissicherung 23.10.2012 [Zugriff am 3.8.2017] (= Amt für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Stadt Köln).

Schwartz, Sophie et al.: »Abnormal Activity in Hypothalamus and Amygdala during Humour Processing in Human Narcolepsy with Cataplexy.« In: *Brain* 131/2 (2008), S. 514–522.

Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne (Hg.): *Performing Objects and Theatrical Things*. New York: Palgrave MacMillan 2014.

Seaford, Richard: *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press 1994.

Seidensticker, Bernd: »Vorwort.« In: Aischylos: *Die Tragödien*. Hgg. v. Bernd Seidensticker. Stuttgart: Kröner 2016, S. I–XL.

Seidensticker, Bernd: »Dance in Satyr Play.« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context.* Oxford: Oxford University Press 2010, S. 213–230.

Seidensticker, Bernd: »Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie.« In: Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik.* Berlin/New York: de Gruyter 2006, S. 91–122.

Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung.« In: Krumeich, Ralf/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 1–40.

Seidensticker, Bernd: *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982.

Serres, Michel: *Die Legende der Engel.* Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1995.

Shapiro, Harvey Alan: »The Iconography of Mourning in Athenian Art.« In: *American Journal of Mourning* 95/4 (1991), S. 629–656.

Sheldon, Rebecca: »Form/Matter/Chora: Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism.« In: Grusin, Richard (Hg.): *The Non Human Turn.* Minneapolis: The University of Minnesota Press 2015, S. 193–222.

Sidwell, Keith: »Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' Pytine and Aristophanes' Wasps.« In: Griffiths, Alan (Hg.): *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of* E. W. *Handley. BICS Supplement* 66. London: Institute of Classical Studies 1995, S. 56–80.

Sieg, Katrin: »Race, Guilt and Innocence. Facing Blackfacing in Contemporary German Theatre.« In: *German Studies Review* 38/1 (2015), S. 117–134.

Sifakis, G. M.: »The Structure of Aristophanic Comedy.« In: *The Journal of Hellenic Studies* 112 (1992), S. 123–142.

Silk, Michael S.: »Aristophanic Paratragedy.« In: Sommerstein, Alan H. et al. (Hg.): *Tragedy, Comedy, and the Polis.* Bari: Levante Editori 1993, S. 477–504.

Sirl, Otto: »Der Winter, der ist mer net z'wider.« https://www.volksliederarchiv.de/der-winter-der-is-mir-net-zwieder-zwoa-brettl-a-gfuehriger-schnee/[Zugriff am 28.3.2023].

Solomon, Ty: »›I Wasn't Angry, Because I Couldn't Believe It Was Happening.‹ Affect and Discourse in Response to 9/11.« In: *Review of International Studies* 38/4 (2012), S. 907–928.

Soma, Chiaki: »Jelinek in Post-Fukushima Japan. 4 Versions of *Kein Licht.* produced by Festival/Tokyo.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*«. *Reflexion und Revision.* Wien: Praesens 2015, S. 490–496.

Sommerstein, Alan H.: »*Bacchae* and Earlier Tragedy.« In: Stuttard, David (Hg.): *Looking at Bacchae.* New York: Bloomsbury 2016, S. 29–42.

Sommerstein, Alan H.: »Comic Elements in Tragic Literature: The Case of Aeschylus' *Oresteia*.« In: Willi, Andreas (Hg.): *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford Classical Press 2002, S. 151–168.

Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin 2003.

Sourvinou-Inwood, Christiane: *»Reading« Greek Death to the End of the Classical Period*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 96.

Spönemann, Robert: »Der Code of Conduct von Hennes & Mauritz.« In: Ehmke, Ellen et al. (Hg.): *Internationale Arbeitsstandards in einer globalisierten Welt*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 202–223.

Staatssekretariat für Integration (Hg.): *Zusammenleben in Österreich*. https://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf [Zugriff am 23.11.2015].

Stajner, Tamara: »Die Gespräche ohne Gesichter.« In: Dies.: *Musik und Literatur. Vergleich des künstlerischen und musikalischen Ausdrucks in Werken von Schulhoff, Jelinek, Kleindienst und Ligeti*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2012, S. 74–81.

Stemann, Nicolas/Villiger Heilig, Barbara: »Diese Sprache will gesprochen werden.« In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.10.2016.

Stephan, Inge: »Ver/Lustgeschichten. Überlegungen zu Elfriede Jelineks *Schatten (Eurydike sagt)*.« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 67–73.

Stephens, Simon: »Game on.« In: *The Stage*, 12.7.2021.

Stevens, Lara: »Gestic Intertextuality in Elfriede Jelinek's *Bambiland*.« In: *Austrian Studies* 22 (2014), S. 72–88.

Straub, Wolfgang: »Jelineks ›Bergstücke‹ – Ein neuer Mythos?« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?* Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van Belgie 2008, S. 175–182.

Suter, Ann: »Lament in Euripides' *Trojan Women*.« In: *Mnemosyne* 56 (2003), S. 1–28.

Svandrlik, Rita: »›Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg.‹ Vom vergeblichen Verschwinden der Autorin (*Gier* und *Im Abseits*).« In: Klein, Delphine/Vennemann, Aline (Hg.): *»Machen Sie, was Sie wollen!« Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*. Wien: Praesens 2017, S. 85–95.

Taplin, Oliver: »Comedy and the Tragic.« In: Silk, Michael S. (Hg.): *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press 1996, S. 188–202.

Taplin, Oliver: »Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis.« In: *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986), S. 163–174.

Theodoridou, Natalia: »A Queer Reading of Euripides' Bacchae.« In: *Platform E-Journal* 3/1 (2008), S. 73–89.

Theweleit, Klaus: »The killer smiles. Klaus Theweleit im Gespräch mit Florian Borchmeyer.« https://www.schaubuehne.de/en/uploads/Schaubuehne_Klaus-Theweleit_Interview.pdf [Zugriff am 30.12.2020].

Theweleit, Klaus: *Das Lachen der Täter: Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust*. Salzburg: Residenz Verlag 2015.

Thiele, Rita: »Nicht einmal ein Wort rührt uns an.« In: *Theater heute* 11/2011, S. 9–13.

Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail- Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk/Im Bus/Ein Sturz.*« Schauspiel Köln: 2010.

Thiele, Rita: »Katerstimmung im Rheinland.« In: *Theater heute. Jahrbuch* 2010, S. 178–180.

Thiériot, Gérard/Schenkermayr, Christian: »In den Alpen. Das Werk. Ein Sturz. Kein Licht.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 185–189.

Tomasello, Michael: *Origins of Human Communication*. Cambridge: MIT Press 2008.

Tordoff, Rob: »Actors' Properties in Ancient Greek Drama.« In: Harrison, George/Liapes, Vaios (Hg.): *Performance in Greek and Roman Theatre*. Boston et al.: Brill 2013, S. 89–110.

Turner, Judy Ann: *Hiereiai: Acquisitions of Feminine Priesthoods in Ancient Greece*. Ph.D. Diss. University of California, Santa Barbara 1983.

Turner, Victor: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaka: Cornell University Press 1967.

Uhlig, Anna: »Noses in the Orchestra. Bodies, Objects, and Affect in Sophocles' *Ichneutae*.« In: Telò, Mario/Mueller, Melissa (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury 2020, S. 153–168.

van der Kolk, Bessel A.: »Die Vielschichtigkeit der Anpassungsprozesse nach erfolgter Traumatisierung: Selbstregulation, Reizdiskriminierung und Entwicklung der Persönlichkeit.« In: McFarlane, Alexander C./van der Kolk, Bessel A./Weisaeth, Lars (Hg.): *Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie*. Paderborn: Junfermann 2000, S. 169–194.

van der Kolk, Bessel A.: »Trauma und Gedächtnis.« In: McFarlane, Alexander C./van der Kolk, Bessel A./Weisaeth, Lars (Hg.): *Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu post-*

traumatischem Streß sowie Traumatherapie. Paderborn: Junfermann 2000, S. 221–240.

van Gennep, Arnold: *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press 1960.

Van Wees, Hans: »A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece.« In: Foxhall, Lin/Salmon, John (Hg.): *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*. London/New York: Routledge 1998, S. 10–53.

Vedder, Ulrike: »Trauma und Mythos. Antigone in der Literatur nach 1945.« In: Kulcsár-Szabó, Zoltán/Lörincz, Csongor (Hg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld: transcript 2014, S. 413–417.

Vogel, Juliane: *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn: Fink 2018.

Vogel, Juliane: »›Who's There?‹ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater.« In: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37.

Vogel, Juliane: »Intertextualität.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 47–55.

Vogel, Juliane: »›Ich möchte seicht sein.‹ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks.« In: Vogel, Juliane/Eder, Thomas (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Paderborn: Fink 2010, S. 9–18.

Vogel, Juliane: »Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden.« In: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin : de Gruyter 2005, S. 437–447.

Voltaire : »Curiosité.« In : Ders. : *Oeuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique* I. Paris : Furne 1835, S. 339.

von Braun, Christina : *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau Verlag 2018.

von Hoff, Dagmar: »Die Satirikerin Elfriede Jelinek.« https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_-_von_Hoff-Beitrag.pdf [Zugriff am 16.12.2020].

Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen* zwischen Ästhetik und Institution.« In: Peter, Birgit/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht, Migration, Theater. Dokumente und Positionen*. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 165–176.

Waas, Werner: »Selbstbefragung zu Elfriede Jelinek in Italien.« In: Secci, Lia (Hg.): *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*. Rom: Aracne 2011, S. 121–137.

Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.

Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.

Waldenfels, Bernhard: »Das Fremde denken.« In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 4/3 (2007) https://zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4743 [Zugriff am 27.2.2019].

Weber, Samuel: »Die Zeit des Lachens.« In: *Fragmente* 66 (*Heilloses Lachen: Fragmente zum Witz*) (1994), S. 77–90

Weber, Samuel: »›Mittelbarkeit‹ und ›Exponierung‹. Zu Walter Benjamins Auffassung des Mediums.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 1/2004. https://www.theater-wissenschaft.de/mitteilbarkeit-und-exponierung-zu-walter-benjamins-auffassung-des-mediums [Zugriff am 18.1.2019] (= Website der Gesellschaft für Theaterwissenschaft).

Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press 2010.

Weiberg, Erika L.: »Weapons as Friends and Foes in Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Heracles*.« In: Telò, Mario/Mueller, Melissa (Hg.): *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Bloomsbury 2020, S. 63–78.

Wicke, Andreas: »Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* (2013). Ein Klagechor zwischen Aktualität und Antike.« In: Mikota, Jana/Wrobel, Dieter (Hg.): *Flucht- Literatur. Texte für den Unterricht. Bd.* 2. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2017, S. 179–185.

Wiles, David: »The Poetics of the Mask in Old Comedy.« In: Revermann, Martin/Wilson, Peter (Hg.): *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 374–392.

Wille, Franz: »Nur die ganze Welt.« In: *Theater heute* 7/2014, S. 6–10.

Wilmer, Steven Elliot: »Greek Tragedy as a Window on the Dispossessed.« In: *New Theatre Quarterly* 3/2017, S. 277–287.

Wilson, Peter: »The Man and the Music (and the Choregos?).« In: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press 2010, S. 181–212.

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.

Winkler, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript 2009.

Winkler, John J./Zeitlin, Froma (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press 1990.

Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*. Tübingen: Niemeyer 2009.

Wirth, Uwe: »Pfropfen.« In: Christians, Heiko/Bickenbach, Matthias/Wegmann, Nikolaus (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Bd. 2.* Köln et al.: Böhlau 2018, S. 328–342.

Wirth, Uwe: »Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur.« In: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2017, S. 128–129.

Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Wodak, Ruth: »The ›Establishment‹, the ›Élites‹, and the ›People‹. Who's who?« In: Teutsch, Susanne (Hg.): *»Was zu fürchten vorgegeben wird.« Alterität und Xenophobie.* Wien: Praesens 2019, S. 127–138.

Wodak, Ruth: *Politik mit der Angst. Zur Wirkung rechtspopulistischer Diskurse.* Wien/Hamburg: Konturen 2016.

Wright, Elinor: *The Forms of Laments in Greek Tragedy.* Diss. Univ. of Pennsylvania 1986.

Wulf, Christoph: »Einleitung.« In: Wulf, Christoph u.a. (Hg.): *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation. Ethnografische Feldstudien.* Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 7–26.

Wulf, Christoph: »Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung.« In: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis.* München: Fink 2010, S. 283–297.

Wuttig, Bettina: *Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies.* Bielefeld: transcript 2016.

Yun, Mi-Ae: *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

Zeitlin, Froma: *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature.* Chicago: University of Chicago Press 1996, S. 344.

Zeitlin, Froma: »Thebes. Theater of Self and Society in Athenian Drama.« In: Winkler, John J./Zeitlin, Froma (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context.* Princeton: Princeton University Press 1990, S. 130–67.

Zeppezauer, Dorothea: *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie.* Berlin/Boston: de Gruyter 2011.

Zimmermann, Bernhard: »Aristophanes.« In: Fontaine, Michael/Scafuro, Adele C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy.* Oxford/New York: Oxford University Press 2014, S. 132–159.

Zimmermann, Bernhard: »Eine kleine Poetik des Requisits. Zu Aristophanes, *Acharner* 393–489.« In: *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 57/2 (2011), S. 430–433.

Zürcher, Felicitas: »Über Hüllen. Zu Elfriede Jelineks *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!)*.« In: Fladischer, Konstanze/Janke, Pia (Hg): *JELINEK[JAHR]BUCH 2016–2017*. Wien: Praesens 2017, S. 66–77.

Zeitungsartikel und Pressemeldungen

Bauer, Philip: »Nicola Werdenigg: ›Es gab Übergriffe. Von Trainern, Betreuern, Kollegen.‹« https://derstandard.at/2000068105376/Sexualisierte-Gewalt-im-Skisport-Ich-kann-ueber-das-Erlebte-sprechen 20.11.2017 [Zugriff am 9.6.2019].

Berger, Jürgen: »Im Zentrum der Menschenrechtskatastrophe.« In: *Schwäbische Zeitung*, 27.5.2014, S. 5.

Guilbert, Kieran: »H&M Accused of Failing to Ensure Fair Wages for Global Factory Workers.« https://www.reuters.com/article/us-workers-garment-abuse/hm-accused-of-failing-to-ensure-fair-wages-for-global-factory-workers-idUSKCN1M41GR 24.9.2018 [Zugriff am 16.1.2021].

Haider, Jörg: »Glücksgefühl nach bangen Stunden.« In: *News* 10/2000, S. 30–31.

N.N.: »Abuse is Daily Reality for Female Garment Workers for Gap and H&M.« https://www.theguardian.com/global-development/2018/jun/05/female-garment-workers-gap-hm-south-asia 5.6.2018 [Zugriff am 16.1.2021].

N.N.: »Auch Skigymnasium-Direktor erlebte Übergriff.« https://tirol.orf.at/news/stories/2880094 24.11.2017 [Zugriff am 9.6.2019].

N.N.: »Energieverbrauch und Raumklima in Theaterspielstätten.« https://www.presseportal.de/pm/118033/4235938 3.4.2019 [Zugriff am 11.2.2021].

N.N.: »Feuerwehrmänner zum Einsatz in Fukushima gezwungen.« https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2011-03/japan-atomkraft-fukushima 22.3.2011 [Zugriff am 4.1.2016].

N.N.: »H&M und Zara produzieren sauberer, Nike fällt zurück.« https://www.greenpeace.de/presse/presseerklaerungen/hm-und-zara-produzieren-sauberer-nike-faellt-zurueck 19.3.2015 [Zugriff am 16.1.2021].

N.N.: »H&M will Betriebsräte loswerden.« In: *Der Spiegel*, 7.8.2011.

N.N.: »HC Strache zum Nationalfeiertag: ›Das Recht geht vom Volk aus!‹« https://www.fpoe.at/artikel/hc-strache-zum-nationalfeiertag-das-recht-geht-vom-volk-aus 24.10.2016 [Zugriff am 4.3.2019].

N.N.: »Radioaktivität tritt weiterhin aus.« In: *Tagesanzeiger*, 22.3.2011.

N.N.: »Schröcksnadel an Werdenigg: ›Eine Entschuldigung würde reichen!‹« https://diepresse.com/home/sport/wintersport/5328700/Schroeck

snadel-an-Werdenigg_Eine-Entschuldigung-wuerde-reichen 28.11.2017 [Zugriff am 10.6.2019].

Nägele, Sarah: »385 Tränen, 596 Lächeln.« https://thegap.at/385-traenen-596-laecheln 16.10.2015 [Zugriff am 6.3.2019].

Neuhold, Thomas: »Prozess um Kaprun beginnt.« In: *Der Standard*, 16.6.2002.

Neumann, Fritz: »Sexuelle Übergriffe in Skigymnasium Stams: ›Da wurde eine Tube eingeführt.‹« https://derstandard.at/2000068889794/Sexuelle-Uebergriffe-in-Skigymnasium-Da-wurde-eine-Tube-eingefuehrt 2.12.2017 [Zugriff am 9.6.2019].

8.3 Abbildungsverzeichnis

Jelinek, Elfriede: Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier). Bild: akg-images/André Held.

Abbildung 14: Apulischer Volutenkrater (Pronomosvase). Pronomos-Maler. Detail. Museo Archeologico Nazionale di Napoli 3240. Um 400 v. Chr. Aus: Taplin, Oliver/Wyles, Rosie (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press 2010, S. XVf. (Inlay).

Abbildung 15: Elfriede Jelinek: *Das Licht im Kasten (Straße? Stadt? Nicht mit mir!)*. Regie: Jan Philipp Gloger. Schauspielhaus Düsseldorf 2017. Foto: Sebastian Hoppe.

Abbildung 16: Rotfiguriger Kolonnettenkrater. Antikensammlung Basel BS415. 490-480 v. Chr. Foto: Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Basel.

Abbildung 17: Elfriede Jelinek: *Schatten (Eurydike sagt)*. Regie: Matthias Hartmann. Burgtheater Wien 2013. Foto: Roland Schlager/APA/picturedesk.com.

Abbildung 18: Elfriede Jelinek: *Am Königsweg*. Regie: Nikolaus Habjan. Landestheater Niederösterreich, St. Pölten 2019. Foto: Alexi Pelekanos.

Abbildung 19: Rotfiguriger Volutenkrater (Choregosvase). Malibu-Maler. Detail. Um 400 v. Chr. Foto: J. Paul Getty Museum Malibu.

Abbildung 20: Elfriede Jelinek: *Schnee Weiß (Die Erfindung der alten Leier)*. Regie: Stefan Bachmann. Schauspiel Köln 2018. Foto: Tommy Hetzel.

Personenregister

I

J

K

Über mdwPress

Der Open-Access-Universitätsverlag der mdw

mdwPress ist der Wissenschaftsverlag der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mit dem Verlag steigert die Universität die Sichtbarkeit von wissenschaftlichen Publikationen aus der mdw. Unabhängig von kommerziellen Motiven folgt mdwPress der Einsicht, dass Forschungsergebnisse auf gesamtgesellschaftlichen Wissensquellen beruhen und diese gleichzeitig bereichern.

Ein Kuratorium aus ausgezeichneten internen wie externen Wissenschaftler_innen sichert die akademische Unabhängigkeit und steht für die Qualitätssicherung ein. Die Entscheidungen über das Verlagsprogramm obliegen diesem Kuratorium, ebenso wie jene über die jeweilige Methode der Qualitätssicherung, die jede Publikation durchläuft.

mdwPress ist offen für alle akademischen Publikationsformate, auch für Zeitschriften und innovative Formate, und begrüßt Inter- und Transdisziplinarität. Um höchste Qualität zu gewährleisten, bestehen in manchen Bereichen externe Partnerschaften. Für die Produktion und den Vertrieb von Büchern kooperiert mdwPress mit transcript.

Über diesen Band

Dieses Buch ist die Drucklegung der Habilitation von Silke Felber und wird durch die FWF Publikationsförderung sowie aus den Mitteln der Open-Access-Förderung der mdw unterstützt. Nach Annahme des Projektantrags beim Verlag durch das wissenschaftliche Kuratorium von mdwPress durchlief das Buch im Rahmen des FWF-Antrags ein unabhängiges, internationales Peer Review durch zwei Gutachter_innen. Das mdwPress-Kuratorium hat sich dem positiven Förderbescheid des FWF angeschlossen und das Buch zur Publikation angenommen.